

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



**PRINCIPIOS DE POÉTICA EN LOS PRECEPTISTAS
ESPAÑOLES DEL SIGLO XIX**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Claudio Felipe González Alcázar

Bajo la dirección del doctor
Juan Felipe Villar Dégano

Madrid, 2002

ISBN: 84-669-1931-7

TESIS DOCTORAL

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



BIBLIOTECA

PRINCIPIOS DE POÉTICA
EN LOS
PRECEPTISTAS ESPAÑOLES
DEL SIGLO XIX



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE



5317333412

CLAUDIO FELIPE GONZÁLEZ ALCÁZAR

DIRECTOR: JUAN FELIPE VILLAR DÉGANO

CONTENIDOS E ÍNDICE

PREFACIO. ACLARACIONES GENERALES

CAPÍTULO I- LA POÉTICA. CONCEPTOS Y TRANSFORMACIONES DEL SIGLO XIX. RECEPCIÓN Y JUICIO DE LA PRECEPTIVA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX. FUNDAMENTOS Y PROPÓSITOS DE ESTA TESIS DOCTORAL

- I-1 LA POÉTICA. CONCEPTOS Y TRANSFORMACIONES DEL SIGLO XIX
- I-2 JUICIO DE LA PRECEPTIVA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX
- I-3 PROPÓSITOS DE ESTA TESIS DOCTORAL

CAPÍTULO II- LA PRECEPTIVA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX EN EL MARCO DE SU DESARROLLO HISTÓRICO: CARACTERÍSTICAS GENERALES, MODELOS Y CRONOLOGÍA

- II-1 LA PRECEPTIVA ESPAÑOLA ENTRE DOS SIGLOS: 1790-1810
 - II-1-1 La polémica Blair-Batteux y su influencia en la teoría literaria española
 - II-1-2 El triunfo de Blair-Munárriz
- II-2 LA PRECEPTIVA DESDE PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX HASTA LOS AÑOS 60
 - II-2-1 El marco legal
 - II-2-2 Preceptivas o manuales en el campo educativo
 - II-2-3 Las últimas poéticas
- II-3 LA PRECEPTIVA ESPAÑOLA A FINES DEL SIGLO XIX
 - II-3-1 El marco educativo
- II-4 ALGUNAS CUESTIONES GENERALES SOBRE PRECEPTIVA DEL SIGLO XIX
 - II-4-1 La Estética
 - II-4-2 La Educación y el didactismo
 - II-4-3 Fuentes del sistema educativo español
 - II-4-4 Descripción diacrónica de las preceptivas españolas
- II-5 CRONOLOGÍA DE LAS PRECEPTIVAS ESPAÑOLAS DE 1790 A 1900

CAPÍTULO III- LAS IDEAS POÉTICAS EN LA PRECEPTIVA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

- III-1 EL LUGAR DE LA POÉTICA
 - III-1-1 La situación de la Poética
 - III-1-2 La Poética y las preceptivas
 - III-1-2-1 Poética, Retórica, Preceptiva
 - III-1-2-2 Poética educativa
- III-2 EL PLANO DE LA DEFINICIÓN
 - III-2-1 La ambigüedad de los términos
 - III-2-2 Las definiciones hasta mediados de siglo
 - III-2-3 Armonización de conceptos y triunfo de la "Literatura"
- III-3 FILOSOFÍA Y POÉTICA: LA CIENCIA DE LA LITERATURA. LA INFLUENCIA DE LAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS EN LA LITERATURA
 - III-3-1 La Estética y la Preceptiva: historia y relaciones
 - III-3-2 El Saber literario: un concepto filosófico

- III-3-3 El declinar de las poéticas miméticas
- III-3-3-1 De la Mimesis a la Belleza
- III-3-3-2 El ascenso de la Belleza
- III-3-4 La posibilidad de una Ciencia de la Literatura
- III-3-5 Categorías estéticas influentes en la Teoría literaria del siglo XIX
- III-3-5-1 Categorías esenciales de la Literatura. El juicio de gusto. La belleza y sus clases
- III-3-5-2 Categorías creativas de la Literatura. La imaginación. La sensibilidad. El genio
- III-3-5-3 Otras categorías. El fondo y la forma
- III-3-6 Finalidad del Arte y de la Literatura
- III-4 RETÓRICA Y POÉTICA. LA PRECEPTIVA Y LA CREACIÓN LITERARIA: ASPECTOS DE LA COMPOSICIÓN Y LA PRODUCCIÓN POÉTICA. LA IMITACIÓN Y LA FICCIÓN. EL ESTILO. LOS TÓPICOS DE LA POÉTICA CLASICISTA
- III-4-1 Procesos generales y evolución de la Retórica: la "literaturización"
- III-4-2 La Preceptiva literaria como vehículo de la Poética
- III-4-3 El Estilo: pervivencia de una Retórica "literaturizada" y el concepto de lenguaje poético
- III-4-4 Creación literaria: imitación, ficción
- III-4-5 Las dualidades clásicas de la Poética: ingenium-ars, res-verba, docere-delectare
- III-4-6 Algunas cuestiones sobre Poética de la Ciencia de la Literatura
- III-5 LOS GÉNEROS Y SU SISTEMA. PROSA Y VERSO: EL LENGUAJE POÉTICO. LOS GÉNEROS DE LA POÉTICA: LÍRICA, ÉPICA Y DRAMÁTICA. LA PARTICULARIDAD DE LA NOVELA
- III-5-1 La sistematización genérica en la Preceptiva española del siglo XIX
- III-5-2 Géneros poéticos y prosaicos: diferencias entre el verso y la prosa. El lenguaje de la Poesía
- III-5-3 Géneros poéticos: la Lírica
- III-5-4 Géneros poéticos: la Épica
- III-5-5 Géneros poéticos: la Dramática
- III-5-6 Géneros poéticos: mixtos, de transición y didácticos
- III-5-7 La particularidad de la novela
- II-6 LITERATURA ESPAÑOLA: HISTORIA, CRÍTICA Y DIDÁCTICA. FUENTES DE LA PRECEPTIVA
- III-6-1 Fuentes de la Preceptiva

CAPÍTULO IV- CONCLUSIONES

CAPÍTULO V- BIBLIOGRAFÍA

- V-1 MANUALES, PRECEPTIVAS Y CRÍTICA LITERARIA HASTA 1900
- V-2 ESTUDIOS, ENSAYOS, ARTÍCULOS Y DOCUMENTACIÓN GENERAL

PREFACIO. ACLARACIONES GENERALES

Acerca de esta tesis doctoral es necesario, por el volumen de notas y de textos citados, aclarar algunas circunstancias de tipo formal y tipográfico bajo cuyo criterio se escriben las siguientes páginas.

En primer lugar, las citas a pie de página se numeran a partir de cada epígrafe principal de los respectivos capítulos. Por ejemplo, en el capítulo II, el II-1 lleva notas del 1 al 76 distribuidas en II-1-1 y II-1-2; el II-2 empieza a numerar del 1 al 163, entre II-2-1, II-2-2 y II-2-3. Así hasta el final.

Debido a problemas tipográficos del sistema de escritura del ordenador, no hay distinción entre negrilla y cursiva, siendo la primera la única variante en el texto. Cuando por diferencia de matiz es necesario presentar esta distinción, procuro hacerlo mediante notas aclaratorias.

Los textos citados del siglo XIX (y los anteriores) han sido modernizados y armonizados en su ortografía por un criterio de operatividad que puede no ser considerado científico en una tesis doctoral de distinto signo, en la cual las diferencias ortográficas (principalmente las acentuaciones de monosílabos y ciertos grupos vocálicos, las reducciones de grupos latinos, las variaciones particulares de imprenta...) serían signos básicos y necesarios en la comprensión, datación y respeto a la materialidad de los textos. En nuestro trabajo carece de importancia, o es relativamente nimio, el hecho de que hayan sido modernizados, puesto que el contenido o el mensaje no sufren variación alguna, por cuanto las condiciones fonéticas, morfosintácticas y semánticas del lenguaje español eran tan similares a las actuales. Por otro lado entiendo que estas circunstancias dan pie a una libertad de criterio que he ejercido con la mejor voluntad de procurar una más cómoda lectura. Por ese mismo motivo, en las citas a pie de página y en la Bibliografía procuro respetar la ortografía original; así resulta más fácil comprobar las escasas variaciones en el cuerpo de los textos a que me refería anteriormente.

De la ortografía deseo destacar que he pretendido usar las mayúsculas para discriminar los significados de algunas palabras de uso común. Así doy la doble versión de enciclopedismo y eclecticismo como actitudes frente al Eclecticismo y Enciclopedismo, escuelas de pensamiento. En general he procurado

resaltar el objeto de que trataba el capítulo, los sistemas ideológico-filosóficos, las grandes conceptualizaciones o la terminología crítica para fijar la atención durante la lectura y evitar duplicidades erróneas.

En las citas utilizo principalmente el sistema tradicional. En algunas ocasiones, desde el capítulo III-3, cuando los títulos de las preceptivas han sido excesivamente repetidos o carece de importancia la referencia concreta, uso el sistema moderno de fecha entre paréntesis tras el nombre del autor o de la obra para evitar recurrir al pie de página cuando es innecesario. Se procura que la lectura sea lo más ágil y coherente posible. Además, tanto en la Bibliografía como en la Cronología del capítulo II es posible acceder a la cita completa con bastante comodidad. Sin embargo aquellos manuales y aquellas obras generales de uso común en el mundo académico que hayan sido traídos a colación para presentar una simple referencia, o un marco general, o una cita concreta (caso de los manuales de Historia de España o de algunas obras literarias en particular), no serán incluidos en la Bibliografía.

Abundando en el capítulo de notas, he optado por no variar el formato ni el tamaño de letra. Me ha parecido que el cuerpo de notas no debía encogerse frente al cuerpo de texto como suele ocurrir, por diversas circunstancias. Entre ellas, la importancia que les concedo por su función explicativa y orientativa, pero también como complemento, ejemplo o breve digresión aclaratoria. Merecen ser leídas cómodamente con atención y sin verse obligado a forzar o cansar excesivamente la vista hasta llegar a enfadar con el esfuerzo necesario. Por las mismas razones de comodidad y eficacia en la lectura no separo ni reduzco el tamaño tipográfico cuando la cita forma parte del cuerpo del texto aunque sea extensa.

Para finalizar quisiera dar las gracias a todos aquellos, amigos y profesores, a veces ambas categorías a la vez, de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid y de alguna otra, que han ayudado a llevar este empeño a buen puerto con sus advertencias, ayuda en documentación, juicios y atenciones. Y sobre todos, a mi director de tesis, el doctor Villar Dégano, cuyos liberales criterios y buen consejo han sido fundamentales para escribir estas páginas.

CAPÍTULO I- LA POÉTICA. CONCEPTOS Y TRANSFORMACIONES DEL
SIGLO XIX. RECEPCIÓN Y JUICIO DE LA PRECEPTIVA ESPAÑOLA DEL SIGLO
XIX. FUNDAMENTOS Y PROPÓSITOS DE ESTA TESIS DOCTORAL

I-1 LA POÉTICA. CONCEPTOS Y TRANSFORMACIONES DEL SIGLO XIX

Antes de señalar los fenómenos a que se ve sometida la Poética en el siglo XIX es preciso aclarar qué entendemos y qué queremos decir cuando nos referimos a este término en concreto, y cómo vamos a hacer uso de él en nuestra tesis doctoral. Adelanto que mi criterio no será restringido, tal y como juzgo que debe ser interpretado, frente a la pura mecanización terminológica y a la limitación a que pudo verse sometido a lo largo de la historia. Acaso uno de los puntos neurálgicos de toda disciplina científica sea la necesaria clarificación de sus límites, más aún cuando hablamos de un conocimiento tan duradero en el tiempo, imbricado en procesos culturales y educativos de toda índole. A mayor abundamiento si la palabra en sí, cuya etimología y significados son tan marcados, ya proclama unos contenidos en tal grado determinados que marcan un espacio a la vez concreto y difuso.

Poética es un término esencialmente extenso y globalizador para gran parte de la Teoría y de la Crítica actuales. La amplitud a que me refiero parte principalmente de la moderna acepción generalista que equipara ese término al también moderno y preferiblemente académico de Teoría de la Literatura¹ o de otros similares², atendiendo a criterios de rigor, tradición histórica y continuidad. Pero inicialmente significaba la

¹- Garrido Gallardo, por dar un ejemplo, se refiere a ella como "denominación omnicomprendensiva" a la hora de distinguir las delimitaciones necesarias de la Semiótica o de la Estilística dentro de la Ciencia de la Literatura. Vid. Estudios de semiótica literaria, Madrid, CSIC, 1982, pág.89

²- "Entendida como Teoría General del lenguaje literario, o más brevemente, Teoría de la Literatura, la Poética no se reduce al estudio de la poesía (poesía lírica), sino que aspira a constituirse en conocimiento científico, sistemático, de todas las obras literarias, tanto aisladamente consideradas, como ordenadas en series cronológicas, esperando alcanzar una comprensión totalizadora de sus principios, criterios y categorías generales." En Esteban Torre, Manuel Ángel Vázquez Medel, Fundamentos de Poética, Sevilla, Alfar, 1986, pág.16

reflexión que Aristóteles aplicó para el análisis del "arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un sólo género de ellos."³ Incluso podemos restringirla si afirmamos que se ocupa de la epopeya y del poema trágico, así como de la comedia y la poesía ditirámica. Pronto se adivinó que lo que Aristóteles había instituido era una disciplina (ciencia o no, todavía no importaba) cuyo objeto tendría como propósito analizar, describir y clasificar las obras literarias. Los problemas que se trataban en aquel libro han atravesado las barreras del tiempo; la terminología técnica también. De tal manera que cuando los formalistas rusos resucitan el término de "poética" a principios del siglo XX no se encuentran con esa palabra enmarcada fuera del tiempo, sino con toda la continuidad del saber teórico-literario en Occidente durante veintitrés siglos encajados en ella⁴.

Hoy día tendemos con total normalidad a considerar que Teoría de la Literatura y Poética son estrictamente sinónimos y que sus contenidos se pueden equiparar: el sistema de conceptos, principios, modelos y terminología para explicar la Literatura. De hecho esa identificación es natural en las divisiones formales que afectan a la variedad de escuelas u orientaciones: la poética lingüística, la poética de la recepción, la poética estructural o la poética textual y la teoría literaria lingüística, la teoría de la recepción...

La palabra "poética" posee otras identificaciones pretendidamente científicas o solamente de uso común en el ámbito literario (la poética de Machado o de cualquier otro poeta, la función poética, Poética\Retórica, poeticidad\literariedad...). Quedémonos con esa identificación común que respetábamos arriba

³- Poética, edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1988, pág.128

⁴- El camino de recuperación de la palabra provenía de Valéry, y ya contenía la semilla del objeto que Eichenbaum y Jakobson aplicarían en búsqueda de la literariedad. Cuando Lázaro Carreter señala fecha, el congreso de Indiana de 1958 con la comunicación de Jakobson, la famosa "Linguistics and Poetics", hacía tiempo que los formalistas rusos usaban ese término con toda normalidad. Internacionalmente, sin embargo, la reflexión crítica sobre la Literatura prefería conocerse bajo otros términos. En el mundo anglosajón, incluido los Estados Unidos que habían restituido el aristotelismo con la Escuela de Chicago, triunfaba "theory of literature"; en Alemania, predominaba "Literaturwissenschaft" o Ciencia de la Literatura, novedad científica de carácter experimental propuesta por Elster en 1897 y confirmada por Ermatinger en 1930. La terminología internacional no es cuestión baladí cuando para el idioma inglés resulta un poco confuso por la identificación con composiciones en verso o poemas, dejando fuera todo lo demás. Vid. Lázaro Carreter, Estudios de Poética, Madrid, Taurus, 1983, págs.9 y ss.

y desde ella planteemos el verdadero problema que se nos presenta al enfocar detenidamente la historia de la Poética cuando el término parece desaparecer y después volver a surgir. Hablamos de la Poética tradicional conectada de alguna manera a la Poética moderna o lingüística (mediante la que los formalistas pretendían investigar "lo que hace de una obra dada una obra literaria") por un intermedio, el Romanticismo. Ese elemento puede verse como desestabilizador, como puente o como el eslabón necesario para la recuperación del saber teórico clásico con inquietudes distintas.

Históricamente, la Poética que llega a los albores del siglo romántico por excelencia, el XIX, es una disciplina compleja, disuelta por diferentes intereses pero atada a las tradiciones que la definen como una disciplina necesaria para la comprensión de los productos literarios, a los que norma, sitúa y explica⁵. Por el camino, desde Aristóteles hasta Luzán⁶, en España, se habían ido incorporando principios crítico-teóricos que complacían en verse como naturales a la Poética, provocando internamente las contradicciones que llevarían a la disolución de lo que Bobes llama Gran Teoría, de acuerdo con Tatarkiewicz, caracterizada por sostener a lo largo del tiempo algunos principios fundamentales estéticos, literarios, críticos y genéricos que la definen⁷. Creamos en esta unidad o no⁸, son

⁵- No voy a explicar detenidamente los procesos históricos que determinan a la Poética a través del tiempo por encontrarse fuera de lugar y de interés en este momento. Remito a la bibliografía conocida y de uso común en la esfera universitaria española.

⁶- Dice Luzán al lector sobre la ausencia de "novedades" que encontrar en su obra que "ha dos mil años que estas mismas reglas (a lo menos en todo lo sustancial y lo fundamental) ya estaban escritas por Aristóteles, y luego, sucesivamente, epilogadas por Horacio, comentadas por muchos sabios y eruditos varones, divulgadas entre todas las naciones cultas, y, generalmente, aprobadas y seguidas." La Poética, eds. de 1737 y 1789, introducción y notas de Isabel Cid, Madrid, Cátedra, 1974, pág.59. Lo que no obsta para que critique a Aristóteles en aquello que considere oportuno como la escasa atención que dedicó a la poesía lírica.

⁷- Carmen Bobes Naves et alii, Historia de la Teoría literaria I, Madrid, Gredos, 1995, págs.7-8

⁸- Lo cierto es que los teóricos no dejaron de afirmarlo por prestigio, por criterio de autoridad y también por convicción. Escribe Luzán como si se reafirmara en el credo de su fe: "Una es la Poética y uno el arte de componer bien en verso, común y general para todas las naciones y para todos los tiempos; así como es una la oratoria en todas partes;..." Op.cit., pág.88

sustancialmente parte de un tronco común definido por la dimensión inequívoca de la imitación como base de explicación del mecanismo creativo-poético. Pero la especulación sobre el objeto poético, de raigambre filosófica inicial, también apareció a ojos del mundo grecolatino como una técnica para construir textos similar a la conversión de la Retórica en un sistema de elaboración de discursos. Unidas en un tronco de disciplinas lingüísticas comunes, la mayor sistematización de la Retórica, su capacidad para reflexionar sobre las capacidades intelectivas que inciden en el manejo del lenguaje con un sentido determinado, provocó que la Poética siguiera en parte su mismo camino en imperfecta cohabitación. Esta imperfección se observa con mayor radicalismo en dos aspectos: uno, en la adopción por la Poética del tratado elocutivo retórico en aras de una mejor explicación del aspecto estilístico de las obras poéticas, y otro, en la inserción de la Poética como elemento adjunto al final de los tratados educativos de Retórica, entendida como vía de conocimiento humanístico fundamentalmente en Roma, para exponer ante el aula la totalidad del conocimiento literario (en ese extenso concepto que traspasó los siglos)⁹.

Este sistema se institucionalizó en cierta manera asociado a sistemas de enseñanza y a la pedagogía de las aulas a través de los tiempos y de diversas circunstancias como las **artes poetriae** medievales (en la mayoría de los casos meros cartularios y recetarios de técnicas de tipologización textual: por ejemplo, escribir cartas a diferentes destinatarios) o la más cercana vía de diseño curricular de los jesuitas conocida como **ratio studiorum**. Este caminar conjuntamente permitió amplios procesos de contaminación mutua, de poetización y retorización, unidos a procesos internos como la restricción elocutiva de la Retórica en el ramismo, lo que favoreció el programa general de literaturización asumiendo el papel de gran sustentadora y suministradora de fenómenos de manipulación artística del

⁹- Las relaciones entre Retórica y Poética han sido objeto de la pretensión moderna, proceso abierto en esta tesis, por imponer la relegación a un segundo plano de los elementos retóricos disueltos en el paradigma moderno de la literatura, condicionada por sus marcadores poéticos y el desdén antirretórico del Idealismo filosófico y el naturalismo estilístico de la crítica romántica. Hace años que Kibédi Varga volvió a situar esta tentación de periclitación retórica en su justo punto, por lo menos en cuanto al Clasicismo se refiere. Hoy día existe un amplio consenso en articular una recomposición del elemento dual tradicional de las disciplinas lingüístico-discursivas. Como ejemplo de estas tendencias últimas vid. José Antonio Mayoral, "La Retórica en los años 90. Algunas ideas y referencias para un estado de la cuestión de los estudios retórico-literarios", en Glosa, 6, 1995, págs.91-123, principalmente págs.102-111

elemento estilístico-poético.

En el albor de la centuria XIX, las tradiciones de la Poética acaban de someterse a un período revitalizador que había puesto de manifiesto la variedad de posibilidades formales¹⁰ y textuales de estos conocimientos teóricos. Los elementos de la Teoría se desenvuelven en diversas variedades. Principalmente tres: el tratado normativo-especulativo, como la poética de Luzán, el poema didáctico-normativo, como los de Moratín o Quintana sobre aspectos dramáticos o Martínez de la Rosa a ejemplo de Boileau, y el tratado de Preceptiva enfocado a la utilización escolar, por lo tanto partido entre sus funciones explicativo-descriptiva y normativa.

La Preceptiva, debido a las necesidades educativas de los gobiernos, se convierte en el general y común vehículo de conocimiento de la Literatura en las aulas. Pero más aún, la utilidad del vehículo se juzga prontamente como el modelo de especulación general para la Teoría literaria cuando la modernidad profesional del mundo burgués convierta a los antiguos diletantes, filósofos o literatos, incluso nobles desocupados, en profesores de asignaturas normadas por el Estado para la racionalidad pedagógica de titulaciones académicas. Las preceptivas son manuales de clase, los autores son profesores especialistas en conocimientos teórico-críticos. Consecuencia inevitable será la ordenación del pensamiento teórico en los moldes de la Preceptiva. En ella se encontrarán los elementos necesarios para la comprensión intelectual de la Literatura, para la formación de ciudadanos cultos, para la composición de modelos textuales de uso común, para el conocimiento del panorama diacrónico, para la educación del elemento valorativo del gusto (lo que supone un grado de intencionalidad en la propuesta de unos aspectos determinados)..., y por su omnipresencia para la evolución del paradigma clasicista. Sus contenidos representan un intento de totalidad de conocimientos de reglas y normas clasicistas sostenidas a lo largo del tiempo para la manipulación del lenguaje con grado artístico bajo una concepción generalista o extensa de la Literatura como ejemplo de textos sometidos a manipulación retórico-poética. Por ello son su objeto tanto los géneros poéticos como los oratorios o los conocidos como didácticos: textos históricos, epistolográficos, filosóficos...

Pero el fin de la Gran Teoría o de los principios del Clasicismo en la Poética suele coincidir comúnmente con el radical cambio debido a las crisis de las poéticas miméticas y al ascenso de nuevas intencionalidades propuestas para el

¹⁰- Rosa María Aradra hace unas breves calas sobre distintos aspectos del vehículo formal de la Teoría literaria en el siglo XVIII: los poemas, los tratados dialogados, las referencias secundarias alusivas... En "Las formas de la Teoría literaria en el siglo XVIII. El Fray Gerundio como retórica novelada", Revista de Literatura, LXI, 121, Madrid, CSIC, 1999, págs.61-81

discurso poético por el desplazamiento del centro de interés sobre dicho discurso desde el objeto exterior (la imitación de la realidad o la naturaleza) al sujeto emisor, al poeta, y los mecanismos de creación con la potenciación de la imaginación como nuevo instrumento de conocimiento de la realidad penetrado por la elevación del sentimentalismo bajo pretensiones de universalidad y totalización del sistema del Arte¹¹. Comúnmente reconocido como una cesura, lo verdaderamente cierto sobre estas nivelaciones es que en cierto modo responden a la radicalización de propuestas que se encontraban inmersas en el propio Neoclasicismo, potenciando aquellos principios que orientan a la Literatura hacia su concepción moderna: ficcional o imaginativa e indudablemente poética. Esta radicalización condujo a una proyectada autonomía del discurso literario frente a otros tipos de discurso, objetivando su autonomía en la compleja nivelación de su estructura formal retórico-expresiva frente a la lengua de comunicación usual. Dicho de otra manera, potenciando las teorías expresivas que persuadieron a los formalistas rusos a definir el desvío como la norma del lenguaje poético¹².

Los caminos transitados desde el Idealismo estético alemán, pasando por las corrientes positivistas, nos llevan hasta la modernidad de la Teoría de la Literatura a través del socavamientos de los elementos que componían el sistema de normas y reglas eternas para la composición y el entendimiento literario. La incidencia en aspectos desniveladores del paradigma clasicista¹³ se puede ver como un auténtico asedio o como un

¹¹- García Berrio, Teoría de la Literatura, Madrid, Gredos, 1994, 2ª ed., págs.36-39

¹²- Abrams no afirma que esta secuenciación sea una consecuencia de la sucesividad de modelos teóricos puros (miméticas, pragmáticas, expresivas y objetivas) sino que estos modelos suelen aparecer mezclados o reelaborados según potencien uno o varios de los elementos fundamentales que definen a la obra de arte: autor, lector, obra y universo. En El espejo y la lámpara, Barcelona, Barral, 1975, págs.15-58

¹³- No es el momento de referir detalladamente las Historia de la Teoría o de la Crítica en el siglo diecinueve en sus hitos más relevantes. Remito a la bibliografía especializada de uso corriente en el panorama español: René Wellek, Historia de la crítica moderna (1750-1950), Madrid, Gredos, 7 vols.; Antonio García Berrio, Teresa Hernández Fernández, La Poética: tradición y modernidad, Madrid, Síntesis, 1990 y en las páginas de resumen histórico de la Teoría de la Literatura, op.cit., págs.21-39; Pedro Aullón de Haro, "La construcción de la Teoría Crítico-literaria moderna en el marco del pensamiento estético y poético", en Teoría de la Crítica literaria, ed. de Pedro Aullón de Haro, Madrid, Trotta, 1994, págs.27-112; Manuel Asensi Pérez, Historia de la Teoría de la Literatura, Valencia, Tirant lo

desmoronamiento interno, quizás ambas cosas a la vez. Su resultado final no es otro que la especulación para la construcción de una Ciencia literaria que tenga como objeto al conocimiento literario vinculado a la creación cultural, al sistema artístico como producto de la actividad creadora de los hombres.

En ese sentido hay una continuidad necesaria en la Poética, nombre incluido¹⁴, desde la tradición al surgimiento de una Teoría de la Literatura como reflexión sobre la creación literaria en particular. Pensemos en que la transformación de la orientación normativa de los repertorios de reglas preceptivas pasan a convertirse en tratados descriptivos, que analizan cómo están constituidas estructuralmente las obras literarias. Ese proceso de continuidad y ruptura es el que vamos a describir en esta tesis doctoral, obedeciendo por tanto a los principios elementales que distinguen los tópicos de la Poética: la creación literaria, los modos de imitación, la valoración estética, la técnica expresiva (en contacto con la Retórica), los géneros... Será objeto de controversia la perennidad de las respuestas junto a la ubicación necesaria de otros tópicos del desarrollo teórico romántico: la imaginación, la estilización formal, el idealismo estético, la pretendida disolución de los límites genéricos, la relativización historicista...

Blanc, 1998, vol.I;...

¹⁴- García Berrio, Teoría de la Literatura, op.cit., pág.53



BIBLIOTECA

I-2 JUICIO DE LA PRECEPTIVA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

Los estudios llevados a cabo para explicar esta parte importantísima del pensamiento teórico-literario español no han sido especialmente numerosos ni han ahorrado críticas rigurosísimas ante la esterilidad, la monotonía, la falta de aspiraciones o la simple pesadez que su lectura, ya no digamos aprendizaje, contagiaba en los lectores. Convengamos en que la visión que cien años de reflexión pueden producir, inmersos en los moldes perennes y reconocibles para todo escolar cercano a ellos, puede sufrir un desenfoque de inmensas proporciones si nos atenemos al criterio de repetición continuada de las mismas materias, fijándonos en los tópicos marcados del género preceptivo aunque sea alterado por los modernos.

En aquellos cercanos años, a finales del siglo XIX, algunas Historias de la Literatura ya aventuraban sus particulares juicios sobre la Preceptiva. En general, el hastío causado por la proliferación de manuales en los últimos decenios y las características determinadas (repeticiones, imposiciones teóricas, falta de reflexión...) que se reconocían en ellos, predispusieron a una crítica negativa, cegadora de los avances que hubieran de conseguirse. Si hemos de hacer caso al espíritu estricto del padre Blanco García, la crítica literaria de la primera mitad del siglo XVIII tuvo lugar en torno a las "indigestas traducciones de Blair y Batteux"¹ aplicados a la enseñanza, con normas que los más doctos tomaban de La Harpe o Marmontel. De esa manera se juzga la negativa impresión que causaban los manuales de Martínez de la Rosa² y de Gómez Hermosilla³, junto al poco interés que parecía tener la propuesta

¹- La Literatura española en el siglo XIX, Madrid, Sáenz de Jubera hnos., 1891, vol.I, págs.393-394

²- "Todas aquellas generalidades sobre la imitación de la naturaleza y sus fundamentos, todas las impertinentes divisiones de los géneros poéticos, hechas con la puntual minuciosidad de un Colonia o un Hermosilla, junto con las imprescindibles unidades y demás rentas del dogmatismo clásico, forman parte de esta celebrada Poética, que aún sigue reimprimiéndose en varios textos de Literatura, no faltando quien la considere superior a la epístola horaciana." En op.cit., vol.I, pág.123

³- "... genuino representante de la intolerancia [...]; excelente gramático, compendiador de Condillac y Destutt-Tracy, pero infelicísimo guía de esa reata de dómines pedantes que

renovadora de Gil de Zárate a finales de siglo, cuando fueron escritas estas palabras⁴. Comprendidas simplemente como "retóricas", con toda la carga negativa y empobrecedora que tenía a fines de siglo la palabra, únicamente pareció que podía recuperarse la Teoría literaria por el lugar clave en la renovación de estos estudios. Pese a que se difundió más a través de Coll y Vehí, la obra de Milá y Fontanals⁵ se encontraba más cerca de la modernidad de Blanco García; y junto a él, los autores de manuales que consideraba más útiles: Coll y Vehí, Canalejas, Fernández-Espino y Manuel de la Revilla, de fines de los cincuenta hasta los años sesenta. La acritud del juicio sobre el panorama inicial del siglo contrasta con la simpatía sobre años posteriores. Esto reclama nuestra atención sobre los elementos que componen sus afirmaciones: hay un cambio de renovación frente a las "retóricas" bajo una teoría estética determinada desde el Idealismo, esos estudios tienen unos autores destacados, su destino es la utilidad en las aulas y su sistema de producción es de influencia interna ("plagiados de otros análogos"). Blanco García nos hurta que la visión que él tenía era verdaderamente interesada: él tuvo que memorizar los contenidos de esas preceptivas y servirse de ellos para sus primeros ejercicios de lecturas de modelos y de aplicación de críticas según se acomodan los textos. Y más aún, el espacio natural del pensamiento crítico-literario en los niveles universitarios, era también un tipo de preceptiva reelaborada sobre "bases filosóficas".

El primero que decidió enfrentarse a la complejidad y la cantidad ingente de los manuales de Preceptiva tomados como obras particulares y no como un conjunto informe fue Menéndez y Pelayo. Su manual sobre las ideas estéticas en España faltó precisamente de concluirse con el repaso a los autores que escribieron sobre Estética y su derivación teórico-literaria en lo que respecta a la adopción de las ideas románticas y a su desarrollo y

invadió las aulas de Retórica y de que aún queda algún ejemplar [...], pues para él no existía otra verdad artística que la contenida en Aristóteles, Horacio y Boileau." Idem, pág.399

⁴- "Ha gozado hasta hace poco de una reputación muy superior a su mérito el Manual de Literatura de don Antonio Gil de Zárate, que no pasa de ser una Retórica de tantas en su primera parte y en la segunda un Resumen histórico de la Literatura española, bastante vulgar y con noticias tomadas de otros autores, aunque metódico y no mal escrito." Idem, pág.427

⁵- "Sus Elementos de Literatura y su Estética y Teoría literaria inician la restauración de tan difíciles y desdeñados estudios sobre amplias y filosóficas bases, no en todo ajenas al idealismo germánico, pero en las que predomina un espíritu de selección prudente." Idem, vol.II, pág.582

evolución. Acaba el tomo I de la edición moderna⁶ con los últimos preceptistas importantes y dignos de mención del Neoclasicismo español según sus criterios: Sánchez Barbero⁷, Pérez del Camino⁸, Hermosilla⁹ y Martínez de la Rosa¹⁰. Sobre ellos, aparte del necesario, en su momento, enclave situacional, resalta algunas virtudes (la llaneza y benevolencia de Martínez de la Rosa frente a la sequedad y falta de mesura de su modelo, Boileau; algunos aciertos pedagógicos de Sánchez y de Hermosilla...), entre las que no se encuentra el verdadero motivo por el cual prefiere dejar para más adelante el relato sobre otros teóricos. Quiero hacer mención de la Estética, la verdadera intención detrás de la cual escribió esta obra Menéndez y Pelayo. Bajo un modo determinado por el Romanticismo alemán, combinado con elementos tomados de su propia evolución, a fines de siglo, cuando comenzó este trabajo, pretendía subrayar cuál fue la influencia real de la Filosofía en la Teoría literaria española. Bajo esos parámetros, los de la incidencia de las diferentes escuelas estéticas (el Espiritualismo ecléctico, la escuela escocesa, el hegelianismo, el neoescolasticismo...) pensó que podrían determinarse algunas derivaciones en sus tratados dignas de ser tenidas en cuenta. Según ello, una escuela estética, tenida en su consideración y desarrollada en toda su profundidad, debería ofrecer a los lectores unas ideas literarias particulares como consecuencia de su aplicación. Esto, como ya veremos, debía haber sucedido así. En cualquier caso, tomadas algunas ideas de sus escritos y de sus relaciones epistolares con su maestro en tantas cosas, Gumersindo Laverde, el responsable de la edición moderna, Enrique Sánchez Reyes, presenta un índice detallado de las perspectivas que pretendía abrir el crítico santanderino desde la llegada del Romanticismo hasta sus días junto a una bibliografía de temas filosófico-estéticos poco sistemática¹¹. El caso es que esta perspectiva, clarificadora o simplemente descriptiva, no pudo salir a la luz por causa de los numerosos intereses y prioridades que dispersaron algunas pretensiones de Menéndez y Pelayo.

Poco después de su muerte, dentro de una crítica militante y abierta contra el cansancio que producía la repetición final,

⁶- Historia de las ideas estéticas en España, Madrid, CSIC, 1974, 2 vols. Ha habido una impresión reciente de esta obra que no modifica a la anterior.

⁷- Op.cit., vol.I, págs.1380-1384

⁸- Idem, págs.1387-1440

⁹- Idem, págs.1447-1450

¹⁰- Idem, págs.1450-1455

¹¹- Idem, vol.II, págs.969-981

insisto, y la barroquización de los manuales, Max Henríquez Ureña publica un discurso en 1919¹² atacando el dogmatismo literario, entendido como la aplicación rígida de las reglas retóricas y resaltando los lados oscuros y contradictorios de la Preceptiva: su falta de reflejo de la realidad genérica de su época, la imposición de criterios estéticos inaplicables, la compleja terminología incluyente... No obstante, muchos de estos defectos no son culpa de la Preceptiva sino de su mala lectura o de la superficialidad de algunas preceptivas escolares que deben escribirse para jóvenes¹³. Pretender que las reglas no se comprenden porque son escritas para la lengua latina es desconocer que las figuras son elementos válidos y universales. La falta de perspectiva le impide ver que muchas de sus ideas alternativas ya habían sido escritas en esas obras que reduce a cartularios o catecismos elementales¹⁴. La militancia, con armas que la propia Preceptiva había ofrecido a quien quisiera leerlas, era consecuencia última de sello de inestabilidad que ellas mismas sembraron. Igualmente crítico será el artículo de Entrambasaguas¹⁵ dedicado a estos temas bajo la misma intención pedagógica de cambiar la rutina de la enseñanza de reglas, que en su momento aparecían desintegradas en la Historia literaria. Esa "novedad" de 1933 no es achacable más que a la perduración de la Preceptiva escolar cuando la realidad teórica había dinamitado ese sistema de enseñanza. Su propósito consistirá en renovar un sistema de reglas clásicas junto a los principios establecidos por la Literatura Comparada y una selección coherente de textos. Dicho lo cual, el propósito nos conduce a que a fin de cuentas, su deseo de renovar la pedagogía literaria

¹²- "El ocaso del dogmatismo literario", La Habana, Imprenta "El siglo XX" de la Sociedad Editorial Cubana Contemporánea

¹³- Como apunta en la página 10 con similares palabras a las nuestras.

¹⁴- Las siguientes palabras sobre el estilo encontrarán respuesta en las páginas de esta tesis, como se verá en el capítulo correspondiente: "El estilo, como manifestación individual que es, se forma y se perfecciona gradualmente mediante la selección que cada escritor hace de los elementos que recoge en el campo del lenguaje, y mediante la adopción constante de ciertas formas y de ciertos giros predilectos que, por medio de un cultivo perseverante, llegan a grabar en la obra de arte el sello inconfundible de la personalidad." Op.cit., pág.14. Estas palabras se pueden leer en muchas preceptivas desde los años sesenta del siglo XIX.

¹⁵- Entrambasaguas y Peña, "La llamada "Preceptiva literaria" y su enseñanza en España", en Conferencias de extensión cultural, Castellón, Publicaciones del Instituto Nacional de Segunda Enseñanza de Castellón, 1933

en la Secundaria, tiene que contar todavía con elementos de las Preceptivas clásicas en el primer tercio del siglo XX español. No será culpa del género didáctico, sino de su utilización.

En 1954, los tratados de Preceptiva forman parte integrante del catálogo que Juana de José Prades dedica a la Teoría literaria en España con el propósito de alentar una Historia de estas materias. Reúne material con aportaciones críticas (como el artículo de Henríquez Ureña) con base en los fondos de la Biblioteca Nacional y bajo rigurosos criterios de descripción. No obstante, algunas ediciones no fueron fichadas correctamente o no lo fueron en absoluto¹⁶.

Un artículo de Carballo Picazo, alentado por Prades, volvió a incidir en la descripción de la Teoría literaria preceptiva en la España del siglo XIX¹⁷, repitiendo autores, dejando un poso de rechazo por su esterilidad, pero tratando de poner en claro ciertas salvedades y autores importantes con alguna justificación: Coll y Vehí, Manuel de la Revilla, Campillo...

Tras unos años en los cuales se perdió el interés por lo que parecía un ciclo de repeticiones escolares¹⁸, a mediados de los años ochenta la profesora de la Universidad de Cádiz, María del Carmen García Tejera, comenzó a sentir inquietudes por el conocimiento de algunos manuales ligados en principio a la conexión geográfica andaluza, sobre los cuales trabaja en una disección de principios totales¹⁹ o parciales²⁰. Bajo sus estudios, dirigidos después hacia Lista, con una gran profusión

¹⁶- La Teoría Literaria. (Retóricas, Poéticas, Preceptivas, etc.), Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954. Dice sobre nuestro objeto de interés: "Causa pasmo el aluvión de preceptistas y la multiplicidad de ediciones que nos trajo el siglo XIX y aún los primeros años del nuestro. Esta inquietud por la Preceptiva literaria no se debió a loable afán investigador, sino ¡ay!... a los cuestionarios oficiales de los centros de enseñanza." Op.cit., pág.7

¹⁷- "Los estudios de Preceptiva y de Métrica españolas en los siglo XIX y XX", en Revista de Literatura, VIII, 1955, Madrid, CSIC, págs.23-55

¹⁸- Si se exceptúa un breve artículo de Mourelle-Lema sobre el filosofismo normativo en la Retórica titulado "La retórica en España en el siglo XIX" en Atlántida, 36, 1969, págs.195-206

¹⁹- "Análisis crítico de la Literatura General de Mudarra. Sevilla, 1895", en Archivo Hispalense, LXVIII, 209, Sevilla, Diputación Provincial, 1986, págs.115-136

²⁰- "La concepción estética en la Teoría de la Literatura de Álvarez Espino y Góngora Fernández. Cádiz. 1870", en Gades, 15, Cádiz, Diputación, 1987, págs.183-204

de referencias a la Preceptiva posterior²¹, promete en compañía del profesor Hernández Guerrero, una vía de trabajo sobre las Retóricas y Poéticas españolas del siglo XIX según unos supuestos epistemológicos, presentados como "mezcla de expectativas e intuiciones, de dudas e ignorancias"²². Son una transformación en vías de estudio de las ideas que Menéndez y Pelayo dejó apuntadas como indicamos arriba según la vinculación de los autores con escuelas de pensamiento. Esta vía, como se verá, pronto permaneció aparcada hasta el punto que sus últimos trabajos sobre esta materia se aprovechan del impulso inicial que llevó a ver estas producciones con mayor rigor bajo la necesidad de establecer alguna tipología de estudio²³.

Vuelta de nuevo a una cierta luz, la Preceptiva decimonónica²⁴ empezaba a verse con otros ojos y, sobre todo, dentro de un momento de remonte significativo de los estudios sobre Retórica, sobre todo hacia la recuperación del pensamiento histórico español. Bajo esos parámetros, a la par que yo trabajaba en la adquisición de materiales orientados desde el principio hacia continuidad del pensamiento crítico-literario, apareció la tesis doctoral, y la publicación de gran parte de la misma, de Rosa María Aradra titulada "La Retórica en España en los siglos XVIII y XIX", fijando su atención en la historia retórica de una época que adolecía de un estudio sistemático²⁵. Su trabajo presenta un enfoque histórico, unas investigaciones de los procesos que transformaron a la Retórica y un apéndice biobibliográfico sobre los autores de los manuales. Este último fue especialmente aprovechable para confrontar mis propias averiguaciones, constatando que dejando aparte algunos despistes y errores que señalo, el catálogo de Preceptiva es el mejor y más completo de los que han podido aparecer hasta hoy. El resto de

²¹- Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista, Cádiz, Universidad, 1989

²²- "Presencia de las corrientes de pensamiento en las Retóricas y Poéticas españolas del siglo XIX", en Investigaciones semióticas III, I, Madrid, UNED, 1990, pág.449

²³- Vid. por ejemplo el volumen conjunto con José Antonio Hernández Guerrero, Historia breve de la Retórica, Madrid, Síntesis, 1994, sobre todo en las páginas dedicadas a describir algunas Perceptivas típicas del siglo XIX sin ningún intento de ofrecer un esquema de trabajo conjunto. Págs.156-169

²⁴- Algún catálogo la tiene en cuenta, pero las toma con mucha falta de rigor. Vid. Don Paul Abbot, "A bibliography of Eighteenth-and Nineteenth-Century Spanish Treatises", en Rhetorica, vol.4, número 3, 1986, págs.275-292

²⁵- De la Retórica a la Teoría de la Literatura (siglos XVIII y XIX), Murcia, Universidad de Murcia, 1997, pág.13

su excelente estudio se orienta hacia la transformación interna de la Retórica en sus diferentes etapas hasta que a fines del siglo XIX parece subsumirse en las pretensiones de producir una Ciencia de la Literatura, para la cual, la Retórica por sí sola de nada servía.

Pero la Preceptiva pertenece a nuestro juicio al campo más particular de la Poética triunfante, sobre todo cuando desde la inclusión de la Estética y la transformación de los manuales, las bases de análisis permitieron y apoyaron el ascenso de elementos propios. Si bien las pretensiones de una Retórica General literaria pueden encontrar apoyo en la particular evolución de la Preceptiva, no es menos importante resaltar cuáles son los elementos de continuidad y de cambio que se abren hacia el pensamiento literario en función del análisis del concepto de mimesis y su abandono, de las cualidades que debe tener un texto, de la tipificación de los estilos y de la expresión, de la sistematización genérica...

Constato que el hecho de provocar un modelo de estudio y explicación para el pensamiento teórico español del siglo XIX a través de la creación literaria y los principios poéticos que se emanan de ella es necesario para no pensar en la Preceptiva como un simple material de estudio en clase. Esta vía debe ser explorada, sin menoscabo de la descripción de diferentes tratados que se consideren importantes a la hora de acercar el conocimiento general y la explicación de los mismos al debate habitual sobre la Teoría y la Historia literaria²⁶.

²⁶- En ese sentido se explican las recientes reseñas descriptivas sobre los manuales de Hermosilla, Raimundo de Miguel y Milá y Fontanals en el volumen conjunto coordinado por Isabel Paraíso, Retóricas y Poéticas españolas. Siglos XVI-XIX, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000

I-3 PROPÓSITOS DE ESTA TESIS DOCTORAL

Trabajando sobre la base material de la Biblioteca Nacional uno se encuentra con casi todos los tratados de Teoría literaria que podemos rastrear en diferentes catálogos. Sorprende a simple vista el exagerado número y reconforta encontrar una uniformidad de temas y de estructuras generales que permiten observar con mucha prontitud los puntos cardinales de su continuidad y de su evolución. Sobre ese motivo comenzamos a reflexionar intentando responder a preguntas cuya elementalidad aparente esconde una verdadera dificultad. ¿Qué era para los tratadistas y teóricos españoles del siglo XIX la Literatura? Para responder a esa pregunta deberíamos darle vueltas al concepto: su definición, su finalidad, sus límites, los medios sobre los cuales van a dar respuesta a esta pregunta... Claramente aparecía un sentido especial entre las lecturas atentas que íbamos realizando mientras nosotras mismos encontrábamos los datos necesarios para responder.

En ese sentido nos pareció evidente que la metodología debía responder al modelo que ellos encontraron para exponer sus ideas: la Preceptiva. Abandonando casi toda especulación sobre Poética en un sentido estricto por medio de otros géneros didácticos tradicionales, la Preceptiva, como comunión perfecta de intereses de la Retórica y la Poética (una para textos en prosa y otra para los en verso), sobre una concepción extensa del concepto de Literatura, tendía a perpetuar un sistema fuerte de normas y reglas que actuaban sobre casi todos los aspectos fundamentales de la Poética: su definición, la creación, la sistematización genérica... Y como siempre, dependía del sistema retórico para conferir al sistema poético los principios lógicos de ordenación y planificación del discurso, así como los mecanismos elocutivos que permitían describir con sutileza la elocución o el lenguaje poético.

Pronto se nos hizo evidente que los límites se tornaban imprecisos, que había una pugna interna, y como consecuencia, una adaptación constante, en cuya dinámica influía la necesidad de actualizar el pensamiento teórico entre los resquicios que el fuerte paradigma clásico, que vivía a sus anchas en el género preceptivo, iba dejando en retirada. Y esto era así porque los nuevos principios, y es uno de los motivos usuales de crítica hacia la Preceptiva, no disolvieron las estructuras paradigmáticas, sino que procuraron ocupar los espacios que éstas dejaban: así se explica la adopción sin traumas de las teorías creacionistas antimiméticas o de la teoría genérica de Hegel.

Por ello el esquema de trabajo era necesario que lo plantearan aquellos que dedicaron sus esfuerzos a la enseñanza de la Literatura como profesionales en el sentido moderno. De esta manera poder enfrentarse a los problemas en un orden lógico.

Por ello decidimos presentar el panorama histórico primero,

analizando cuestiones sociológicas de gran interés y trascendencia, y sentando las claves del trabajo sobre el objeto externamente mediante su descripción tipológica.

Luego era preciso responder a las demandas de los preceptistas: la presentación y la definición en primer lugar, y después, punto por punto, cada uno de los tres elementos fundamentales en que dividieron sus tratados. Dentro de ellos debíamos ir presentando diacrónicamente la evolución, la dinamización y la perennidad de principios, bajo ese sistema oscilatorio tan propio de ese proceso.

Evidentemente, a modo de descargo, la elevada cantidad de manuales y la presencia de elementos especialmente distintos, no puede derivar hacia la anécdota, que será señalada en su momento, toda la mecánica de repeticiones y fuentes homogéneas.

Para acentuar esta cercanía al método, hemos optado por recuperar muchos textos cercanos en el tiempo, así como testimonios de estudiosos, que de alguna manera se vieron involucrados en la vivencia sobre la Teoría literaria decimonónica. La falta de perspectiva se suple con la cercanía material y vital.

Por último señalaré que la estructura, simple en apariencia, de esta tesis, será efectiva (siempre los preámbulos están hechos después de los trabajos a que anteceden, que dirá Gómez de la Serna) a la hora de ir planteando las cuestiones vitales que surgirán a modo de señales en el camino en medio de las preguntas sobre cuestiones poéticas, siempre eternas, que los preceptistas, con el simple hecho de abundar en la estructura modélica sobre la que trabajan, vuelven a poner ante nuestros ojos con la misma capacidad sugestiva que siempre han despertado desde el comienzo del pensamiento teórico-literario.

CAPÍTULO II- LA PRECEPTIVA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX EN EL
MARCO DE SU DESARROLLO HISTÓRICO: CARACTERÍSTICAS GENERALES,
MODELOS Y CRONOLOGÍA

II-1 LA PRECEPTIVA ESPAÑOLA ENTRE DOS SIGLOS: 1790-1810

"A pesar de que en el siglo XVIII se publicó un apreciable número de tratados de poética, un gran número de retóricas y bastantes escritos sobre teoría de la literatura, la mayor parte de ellos vieron la luz en la segunda mitad de la centuria, y más exactamente en los últimos veinte o treinta años."¹ En estas palabras del especialista en Poética del siglo XVIII, José Checa Beltrán, apreciamos el camino de productividad que los tratados de preceptiva siguieron durante la época posbarroca (hasta los años treinta, escasos y demasiado apegados al gusto barroco todavía) y los años del triunfo clasicista (sobre todo a partir de la publicación de la Poética de Luzán² en 1737). Después del triunfo general del Clasicismo en España hubo unos años de recuperación general de los estudios literarios. Se publicaron algunas retóricas que contribuyeron a la recuperación de la disciplina desde presupuestos conservadores: ya fuese por acudir a fuentes clásicas de los tratados españoles o por imitar directamente mediante la traducción de textos extranjeros. La innovación no resultaba coherente con una disciplina muy cercana a la enseñanza desde que la **ratio studiorum** de los jesuitas, que la colocaba en la cúspide de un sistema educativo basado en el predominio de las Humanidades, fue adoptada por los principales centros de estudios desde fines del siglo XVI³.

Al acabar el siglo, y encontrarnos con las poéticas y retóricas del último decenio, viviremos una sensación ambivalente de no saber con certeza si ya hemos llegado a una etapa distinta, (y por lo tanto aparecen marcas distintivas), o si por el

¹- José Checa Beltrán, Teoría literaria, en Francisco Aguilar Piñal (ed.), Historia literaria de España en el siglo XVIII, Madrid, Trotta-CSIC, 1986, pág.427

²- Ignacio de Luzán, La Poética, o reglas de la poesía en general y de sus principales especies, Zaragoza, Francisco Revilla, 1737

³- José A. Hernández Guerrero, M^a del Carmen García Tejera, Historia breve de la Retórica, Madrid, Síntesis, 1994, págs.108 y ss. Sobre la Retórica en el siglo XVIII más específicamente, págs.121-148

contrario se debe a la tentación que el estudioso moderno ha recibido para convencerse de que el cambio de siglo es también un cambio de temperamento o ideología. Y no hay ningún caso tan evidente como el tránsito del Neoclasicismo al Romanticismo.

En primer lugar, la nómina de autores y de obras, después de un período de cierto cansancio, no para de crecer desde los años ochenta. Algunas de ellas son manuales escolares que trascienden su siglo y se editan en el siguiente con gran éxito, es el caso de los Elementos de Retórica del padre Hornero⁴ y de otros libros vinculados a centros educativos. Escasean los escritos en latín, aunque persisten todavía, la mayoría vinculados a la predicación sermonaria y a los medios que ésta debe emplear. El texto más editado será la retórica del padre Colonia (1ª edición, Lyon, 1708) junto con la poética del padre Jouvancy (1ª edición, Venecia, 1718), elegido por los jesuitas para sustituir a la retórica del padre Cipriano Suárez⁵ como manual, y que se imprimió en Villagarcía desde 1726⁶. Para muchos eclesiásticos y también para otros alumnos educados en centros vinculados a la Iglesia supuso la preceptiva por excelencia. El tipo de manual que presentaba unidos como un todo a la Retórica y a la Poética fue el equivalente de la síntesis de Vossio en el siglo anterior⁷. Su ideal enciclopédico conoció cierta fortuna en España en el siglo XVIII a través de la edición de Francisco Cerdá, en la que se incluía un comentario histórico sobre los autores de Retórica españoles⁸.

A pesar de exceder los límites cronológicos que nos

⁴- Calixto Hornero de la Resurrección, Elementos de Retórica, Valencia, Benito Monfort, 1777

⁵- Cipriano Suárez, De arte rhetorica libri tres, Conimbricæ, I. Barrerium, 1562. Son numerosísimas las ediciones posteriores, véase por ejemplo el catálogo de Víctor Arizpe el alii en Dispositio, VIII, 22-23, University of Michigan, 1983, págs.19-64

⁶- Cito por Domingo de Colonia, De arte rhetorica libri quinque...accessere in hac novissima editione Institutiones Poeticæ, auctore P. Josepho Juvencio, Villagarsiae, Typis Seminarii, 1762. Menéndez y Pelayo afirma en su Historia de las ideas estéticas en España, Madrid, CSIC, 1974, tomo I, pág.298, que la primera edición en el Seminario de Villagarcía fue en 1726.

⁷- Vid. Jean-Paul Sermain, Le code du bon goût (1725-1750), en Marc Fumaroli (dir.), Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950), Paris, P.U.F., 1999, pág.884

⁸- G. J. Vossius, Rhetorices contractæ, sive de partitionum oratorium libri quinque, ed. de Francisco Cerdá y Rico, Madrid, Antonio Sancha, 1781

proponemos para esbozar un primer acercamiento a la preceptiva decimonónica, conviene retomar las palabras con las cuales Checa Beltrán quiere resumir cómo se desarrolló este fenómeno en un fin de siglo que él identifica también como el fin del Clasicismo en la Teoría literaria⁹:

"Poco aportaron en estas décadas finales de siglo los tratados de poética y retórica, anquilosados en la repetición mecánica de unas normas archiconocidas: entre 1780 y 1808 se publicaron 23 retóricas, muchas al igual que en los años anteriores, en latín y eclesiásticas. En este período ven la luz una decena de tratados de poética -todos ellos publicados entre 1787 y 1805-, incluida la reedición de la Poética de Luzán"¹⁰.

A pesar de que algunas retóricas incluían breves nociones de Poética como las de Merino¹¹ y Traggia¹², ésta última escrita para las Escuelas Pías, al uso del manual de los padres Colonia y Juvencio, las ideas de poética se expresaban con mayor profundidad en los tratados de Poética específica. La mayoría de ellas nacieron al calor de la implantación de esta disciplina en la cúspide de las materias universitarias que se impartían en los todavía así llamados Reales Estudios de San Isidro (1770-1816), como complemento de la Retórica¹³. El resto de las universidades

⁹- En un trabajo posterior, Razones del buen gusto, Madrid, CSIC, 1998, el doctor Checa Beltrán cierra el período de la Poética clasicista con la publicación de la Poética de Martínez de la Rosa, en 1827, a la manera de Menéndez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas..., op.cit., tomo I, pág.1455: "La Poética de Martínez de la Rosa es la llave que cierra el período abierto por la Poética de Luzán."

¹⁰- Checa Beltrán, Teoría literaria, op.cit., pág.457

¹¹- Andrés Merino, Tratado de Rhetórica para uso de las escuelas, Valencia, Oficina de Burguete, s.a. Este tratado atribuido al padre Merino carece de fecha de edición; a juicio de Rosa María Aradra (De la Retórica a la Teoría de la Literatura (siglos XVIII y XIX), Murcia, Universidad, 1997, pág.191) es otra edición de la obra del mismo título y autor en Madrid, Juan Antonio Lozano, 1775. En cualquier caso la inclusión de un breve capítulo de Poética tuvo lugar en la edición de Valencia, que carece de fecha de publicación. Sobre su datación en 1790 se inclina Checa Beltrán en Teoría literaria, op.cit., pág.458 y en Bibliografía de teoría literaria del siglo XVIII, en AA.VV., El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Aguilar Piñal, Madrid, CSIC, págs.221-229

¹²- Joaquín Traggia, Rhetórica filosófica, o principios de la verdadera elocuencia, Zaragoza, Vda. de F. Moreno, 1793

¹³- José Simón Díaz, Historia del Colegio Imperial de Madrid, Madrid, I.E.M., 1992, 2ª ed., págs.331 y ss.

vivía en crisis constante, entre cambios de planes y propuestas que la desidia y la inercia del Estado no lograba hacer encajar. Si a ello se añade el poco interés de la Iglesia a perder sus privilegios universitarios y a cubrir con su manto teológico la enseñanza de todo tipo de materias, el resultado es una Universidad desprestigiada, a caballo entre una reforma radical que pueda dotarla de la vida que le faltaba, y el progresivo proceso de centralización y control que los gobiernos sucesivos se arrogaron. Como botón de muestra recordemos que la principal aportación del reinado de Fernando VII en 1818, fue la adopción del plan de la Universidad de Salamanca de 1771 para todas las universidades¹⁴. De la educación anterior apenas podemos recordar los centros privados para las clases altas y los establecimientos de caridad de la Iglesia como las Escuelas Pías.

La evolución de las materias que trataban las preceptivas estará profundamente unida a la necesidad de convertirlas en parte de un programa educativo. De momento, hasta que no se produzca ese cambio definitivo, casi todos convenían en reflexionar en lo que ellos entendían por poesía: casi siempre literatura en verso, sujeta a una serie de reglas y mecanismos (la imitación, a veces referencias a la fantasía o a la fábula), unos géneros muy determinados por la tradición clásica (épica, gran atención al drama, poesías líricas), los principios de la versificación, y, por fin, según la categoría de algunos se hacía referencia a otras cuestiones ya fueran de Estética, historia literaria, el estilo, las reglas, ...

La segunda edición muy aumentada de la Poética de Luzán¹⁵ en 1789, rompió con la falta de atención que estos saberes habían tenido desde mediados del siglo. Si en realidad esta obra no produjo ahora debate alguno, no podemos dejar de notar que los principales puntos de discusión tratados en ella fueron y seguían siendo aquellos que conforman la totalidad del pensamiento poético clásico. Incluso esta nueva edición, con su profusión de ejemplos de modelos y autoridades de literatura castellana¹⁶,

¹⁴- Sobre la crisis de la Universidad hasta las reformas liberales del período isabelino véase Mariano Peset, José Luis Peset, La Universidad española, Madrid, Taurus, 1974, págs.114-144

¹⁵- Madrid, Antonio de Sancha, 1789, 2 vols. Sobre el problema de la responsabilidad de la segunda edición de la Poética de Luzán, apuntando a su hijo, Juan Ignacio de Luzán, y a Eugenio Llaguno, véase la Introducción a la edición de la obra por Isabel Cid de Sirgado, Madrid, Cátedra, 1974, págs.27-31

¹⁶- El profesor Russell Sebold realiza un acopio porcentual de fuentes y ejemplos en El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas, Barcelona, Anthropos, 1989, págs.98-128. El mayor interés de este trabajo es el de ratificar la influencia italiana en las doctrinas de Luzán frente al influjo francés.

volvió a ser crucial para la revisión de la Historia de la literatura.

Para observar el debate literario de estos años en su justo punto no debemos de olvidar la labor de críticos y eruditos que con sus trabajos en los más diversos campos literarios contribuyeron a crear un clima de interés y preocupación por estos saberes. No olvidemos tampoco la "necesidad" nacional de responder al desdén generado internacionalmente tras las críticas a la civilización y a la cultura española de algunos estudiosos como Nicolás Masson de Morvilliers en su artículo sobre España en la Encyclopédie Méthodique en 1782¹⁷.

Por otro lado no debemos desdeñar la cantidad de traducciones y ediciones de autores clásicos y contemporáneos a partir de la reactivación intelectual producida a mediados del siglo XVIII, desde clásicos grecolatinos como Cicerón, Horacio, Aristóteles o Quintiliano, hasta clásicos españoles en teoría literaria como Díaz Rengifo, Nebrija, Sánchez de las Brozas, Cascales, ... En los últimos años el nivel de ediciones no paró de crecer. Dice al respecto Checa Beltrán: "En estas décadas de finales de siglo, además, no se detuvo (incluso se incrementó) la publicación y traducción de autores extranjeros. Así entre los teóricos se editaron Vosio, Muratori, Longino, Horacio, Boileau, Gibert, Cunillati, Fénelon, Batteux, Blair, Aristóteles, Quintiliano, Du Marsais, Addison, Burke."¹⁸

En 1793 vieron la luz las Instituciones poéticas¹⁹ de Santos Díez González, escritas para uso de sus alumnos en los Reales Estudios de San Isidro, en que era profesor. Fue impulsor de un fenómeno que habrá de conformar el paradigma creativo teórico del siguiente siglo. Por necesitar un texto para sus clases, y

¹⁷- No sería el momento de detenernos en casos concretos de autores de obras que podemos considerar apologéticas o cuanto menos combativas del desprecio en que habían caído nuestros autores clásicos y nuestra cultura en general, pero tal vez muchas de las antologías de obras de siglos pasados publicadas con otras excusas, como los ejemplos del siglo XVI en la Rhetorica de Mayans (Valencia, Hrdos., de J. Comejos, 1757, 2 vols.) se deban a esta reacción. En cualquier caso la Historia de la Literatura en España por estos años le debe quizás su nacimiento a polémicas semejantes, como la respuesta del abate Llampillas a Tiraboschi y Bettinelli. Sigue siendo de interés consultar las páginas que dedica Sáinz Rodríguez a los eruditos del siglo XVIII en su Historia de la Crítica Literaria en España, Madrid, Taurus, 1989, págs.81-178. Acerca de la polémica sobre el artículo de Masson conviene consultar las referencias de Juan Luis Alborg, Historia de la Literatura española, Madrid, Gredos, 1985, tomo III, págs.685-695

¹⁸- Checa Beltrán, Teoría literaria, op.cit., pág.457

¹⁹- Madrid, Benito Castro, 1793

reconocer que ya había otros mejor escritos, renuncia a escribir un texto nuevo y se limita a traducir y adaptar el conocidísimo texto del padre Jouvancy, sobre el que antes tratamos. Pero no se limita a una simple traducción sino que se permite completarlo en aquellos puntos en los cuales podría explayarse con sus conocimientos de literatura española, sobre todo en materia teatral²⁰. Se inaugura una tipología de manuales con un sentido educativo, traducidos en su mayor parte de autores extranjeros y adicionados en aquellas materias de literatura española (modelos, ejemplos de versificación, opiniones acerca de materias específicas o controvertidas como las relacionadas con la licitud de las reglas y el ejemplo de nuestra comedia clásica del siglo XVII,...) de las que los libros originales carecen.

La tradición clásica como herencia, y los principales representantes de la misma en aquellos años, conforman las fuentes de la mayoría de estos manuales; así el propio Díez González "completa" con las autoridades de Arteaga, Batteux, Vida o Rollin las Institutiones poeticae de Juvencio, o incluso desvirtúa o contrasta.

Otro caso similar, aunque más cercano a la educación que hoy entenderíamos básica, son los famosísimos Elementos de Poética del padre Losada²¹, escritos en forma de preguntas y respuestas a modo de un catecismo escolar, declarando así una mayor elementalidad en cuanto a los receptores de esta preceptiva.

La influencia del Clasicismo francés había sido demasiado fuerte como para que no hubiera intentos de reproducir esquemas y formas que incluso para aquel país, sumido ahora en una época de incertidumbre, resultaba anticuada. En 1787, Madramany publicó su traducción en verso de la Poética de Boileau²², que había sido publicada en Francia por primera vez en 1674. La influencia de esta obra había superado enormemente su calidad y profundidad teórica, pero más de cien años después, en España, tenía vigencia como propuesta de regeneración de las letras patrias. Incluso se generó un verdadero interés por reproducir este esquema gracias a sus capacidades pedagógicas y a su prestigio como heredero del poema de Horacio. Desde unos años antes los escritores clasicistas españoles venían ensayando una serie de obras doctrinales en verso sobre la literatura y sus reglas, alentadas desde la Academia o sólo por interés del autor, revelando un clima de interés por el género didáctico-poético, hijo lógico del

²⁰- Hay un artículo específico de Checa Beltrán, "Ideas poéticas de Santos Díez González. La tragedia urbana", en Revista de Literatura, LI, 102, Madrid, CSIC, 1989, págs.411-432

²¹- Juan Cayetano Losada, Elementos de Poética, Madrid, Imp.de la Vda. e Hijo de Marín, 1799

²²- Nicolás Boileau, El arte poética de ... traducida del verso francés al castellano por Juan Bautista Madramany y Carbonell, Valencia, Joseph y Tomás de Orga, 1787

clasicismo de herencia francesa, que acentuaba el fin utilitario de las Letras y su capacidad para formar y educar²³.

En ese contexto surgen varias obras de muy diverso carácter. En primer lugar, el escolapio padre Ibáñez, publica unas Reglas de la poética²⁴, en 1795, como texto para sus alumnos. Se trata de un poema en endecasílabos en el cual se nos explican los principios básicos del clasicismo en su vertiente de vía pedagógica de enseñanza literaria, abogando por la moralidad y por la utilidad de la poesía y lamentando la decadencia de nuestros clásicos del Siglo de Oro, su poco respeto por las reglas del drama y la exageración de la poesía gongorina.

Mayor interés parece tener a priori el Ensayo de un poema de la poesía escrito por Félix Enciso Castrillón²⁵ en 1799. En la **Advertencia** preliminar afirma el interés en que España produzca un "poema didáctico donde la poesía se cante a sí misma", rechazando por no tener las bellezas de un poema a los de Horacio y Boileau, y en España a Luzán por incompleto y a Rengifo²⁶ por carecer de preceptos apreciables²⁷. Las expectativas de que este poema sirva para superar los tratados de los anteriormente citados pronto se verá frustrada; estamos solamente ante el "diseño de un Poema que todos desean", escrito en silvas, dividido en tres cantos (I, sobre versificación; II, presenta las cuatro caras de la poesía, hablando de las dos primeras: los salmos y la dramática; III, sobre la épica y la lírica y breves notas estéticas)²⁸ y completado con unas escasas notas al final. No se propone tanto una explicación doctrinal cuanto una

²³- Conviene recordar las Fábulas literarias de Tomás de Iriarte o las sátiras de Forner o de Leandro Fernández de Moratín sobre temas literarios diversos.

²⁴- Joaquín Ibáñez de Jesús, Reglas de la poética, Zaragoza, Francisco Magallón, 1795

²⁵- Félix Enciso Castrillón, Ensayo de un poema de la poesía, Madrid, Imp. de Joseph López, 1799

²⁶- Juan Díaz Rengifo, Arte Poética Española, Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1592

²⁷- Op.cit., págs.3-6

²⁸- El poema se presenta como una alegoría situada en un contexto de poesía bucólica donde un anciano, Danteo, instruye a su pupilo Dorindo. La poesía se les presenta en el templo de Apolo como una preciosa doncella con cuatro caras, cada una de ellas responde a uno de los cuatro géneros analizados por Castrillón. Al final, en consonancia con el tema tratado en ese momento, las pasiones expresadas por los autores en cuanto almas sensibles, Danteo se emociona y no puede continuar la explicación.

propuesta de construcción de obras ajustadas a unas reglas de las que no debe salir.

En 1791 Quintana compuso un poema en tercetos para acudir a un concurso de la Real Academia Española, cuyo tema debía ser las reglas del drama, y así fue titulado. Lo publicó, junto a unas anotaciones escritas mucho después, en 1821²⁹, y consistía en tres partes, una primera sobre preceptos generales y las dos siguientes sobre la tragedia y la comedia respectivamente. La preceptiva neoclásica era nuevamente la base y el fin de Las reglas del drama, sin apartarse un ápice de las consabidas apreciaciones sobre la decadencia de nuestro teatro clásico aún en su época de mayor esplendor³⁰.

Ya en la frontera entre los dos siglos, Masdeu publicará su Arte poética fácil³¹. No se trata de otro poema sino de un tratado de versificación en forma de nueve diálogos entre un profesor, Metrófilo, y su alumna, Sofronia, en el que se habla de cuestiones generales (los temas, la armonía, la composición...), de las diversas composiciones poéticas, el lenguaje poético y un excursus acerca de la mitología ("breve noticia de Fábulas antiguas"). La intención del autor es crear poetas y enseñar poesía sin necesidad de saber gramática, retórica o latín, únicamente siguiendo el concurso de las reglas que expondrá³². Se trata de una obra curiosísimamente moderna dentro del Clasicismo, incluyendo novedosas divisiones de la poesía en largas (poemas heroicos y teatrales) y breves (alegres y tristes, nobles y bajas, serias y jocosas), reflexiones sobre la materia y la forma de la poesía junto a principios absolutamente integrados en la doctrina que le sirve de guía.

Para finalizar nuestro breve acercamiento a la Teoría literaria marcadamente neoclásica de estos años debemos consignar la existencia de otra traducción en verso de la Poética de Boileau³³, esta vez por Arriaza, en 1807, considerada por entonces la más elegante y mejor ajustada.

Curiosamente el camino que lleva desde el final del siglo XVIII al comienzo del siguiente, en cuanto a la doctrina de la

²⁹- Manuel Joseph Quintana, Poesías, Madrid, Imprenta Nacional, 1821, 3 vols.

³⁰- Checa Beltrán aprecia una interesante evolución desde la rigidez de sus ideas juveniles hasta las aparecidas en las notas al poema, escritas en fecha cercana a su publicación 28 años después, en Teoría literaria, op.cit., pág.478

³¹- Arte poética fácil, Valencia, Burguete, 1801

³²- Op.cit., págs.1-2

³³- Arte poética de Mr. Boileau Despréaux. Traducido en verso suelto castellano por D. Juan Bautista de Arriaza, Madrid, Imprenta Real, 1807

poesía del Neoclasicismo más estricto, se abre y se cierra con la traducción del mismo poema. Más adelante, como se verá en el capítulo II-2-3, se retomará esta vía de acercamiento teórico, unido a una reacción que no podemos considerar como estrictamente propia del mundo literario.

II-1-1 La polémica Blair-Batteux y su influencia en la Teoría literaria española

Checa Beltrán, a propósito del cambio operado en la teoría poética de Quintana entre la primera versión de 1791 y las notas de la publicación de su poema Las reglas del drama en 1821, cree que se ha sobrepasado una etapa de rigidez propia del Clasicismo más normativista y resume así el estado de la cuestión: "...la pugna literaria que se produjo a finales de los años noventa y en la primera década del siglo XIX entre quintanistas y moratinistas (o seguidores de Blair-Munárriz y seguidores de Batteux-Arrieta), representaba esencialmente la pugna entre los seguidores más firmes del Neoclasicismo (los moratinistas), y los defensores de un cierto cambio de gusto. Sus disensiones pudieron ser fundamentalmente de tipo político, pero no faltó en ellas la componente literaria, tal y como lo atestiguan ciertas polémicas y escritos de entonces."³⁴

Se trata a priori de una polémica que reúne todas las características de las que habían enfrentado a muchos de nuestros escritores a lo largo del siglo XVIII; pensemos por ejemplo en el máximo exponente de los polemistas españoles, Forner, sosteniendo en su corta vida, 1756-1797, una polémica detrás de otra, en defensa las cuales ningún tema, ya fuese personal o político quedaba al margen³⁵. Y la vida cultural española, acogiéndose a un bando o a otro según sus intereses, se polarizaba inevitablemente.

El primero que refirió los términos de la última del siglo fue Alcalá Galiano, quien en sus Recuerdos de un anciano,

³⁴- Checa Beltrán, Teoría literaria, en F. Aguilar Piñal (dir.), Historia literaria de España en el siglo XVIII, Madrid, Trotta-CSIC, 1996, pág.478. Acerca de esta polémica y de la relevancia de su influencia en la Teoría literaria española hay una abundante bibliografía. Conviene destacar a Menéndez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España, Madrid, CSIC, 1974, tomo I, págs.1384 y ss.; M^a José Rodríguez Sánchez de León, "Batteux y Blair en la vida literaria española a comienzo del siglo XIX", en E. Caldera, R. Fuoldi (dirs.), Entresiglos, Roma, Bulzoni, 1993, págs.227-235; J. Checa Beltrán, Teoría literaria, op.cit., págs.485-489 y Razones del buen gusto, Madrid, CSIC, 1998, págs.283-311.

³⁵- Vid. a este respecto de Forner, Emilio Cotarelo y Mori. Iriarte y su época, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1987, págs.394 y ss. Creemos que Checa Beltrán tiene mucha razón al quejarse de la escasez de estudios sobre las disputas previas al enfrentamiento entre clásicos y románticos, en Razones del buen gusto, op.cit., pág.284

publicados entre 1862 y 1864 en forma de artículos, analiza la situación de la Literatura española en 1806 dividida en dos bandos irreconciliables desde los años noventa pasados, formados por autores provenientes del Clasicismo en ambos casos, cuya única expresión de diferencia se basaba en la mayor o menor pureza de su clasicismo. La facción más "pura" estaba encabezada por Leandro Fernández de Moratín y Pedro Estala; la segunda contaba en sus filas con escritores jóvenes por entonces, y poco a poco fueron incorporándose los más importantes de esos años, Quintana y Cienfuegos, a los que se unirían otros como Jovellanos. Para Alcalá Galiano, los moratinianos resultaron ser también los gubernamentales, protegidos por Manuel Godoy, mientras que los quintanistas aparecían como el factor innovador y progresista, importadores de ideas revolucionarias y filosóficas de la Revolución francesa³⁶. Detrás de estas formaciones se podían encontrar tanto problemas poéticos como políticos, engendrados años atrás desde la formación de un nuevo gusto literario, nacido bajo la égida primigenia de Meléndez Valdés, provocando la creación de la escuela literaria "salmantina," de la que tenemos referencias desde los años ochenta³⁷.

En el marco de las preceptivas la polémica adquiere tintes de extrema complejidad, llegando a indiferenciarse hasta tal punto algunas teorías de ambos bandos que no podemos dejar de pensar en si Menéndez y Pelayo no llevaría razón al minusvalorar la batalla intelectual: "...mirando de lejos las cosas, apenas alcanzamos a percibir la diferencia sustancial o de doctrina en las escuelas españolas de fines de siglo."³⁸ En cualquier caso la adscripción a las doctrinas se fundamenta en dos traducciones de dos obras teóricas extranjeras a las que los traductores añadieron infinidad de información relativa a la cultura y literatura española para la ejemplificación de modelos, así como materiales nuevos, llegando casi a construir nuevos libros, pues así se considerarían bajo nuestro actual concepto de traducción respetuosa y fiel en lo posible al original. Se trata de las ediciones en español de los Principios de Batteux (cuyo responsable fue García Arrieta, dentro del bando más clasicista de Moratín) y de las Lecciones de Blair (por Munárriz, dentro del grupo innovador)³⁹.

³⁶- Antonio Alcalá Galiano, Obras escogidas de don..., Madrid, B.A.E., 1955, tomo LXXXIII, págs.23-25

³⁷- Checa Beltrán, Razones del buen gusto, op.cit., págs.286-289

³⁸- Historia de las ideas estéticas en España, op.cit., tomo I, pág.1049

³⁹- Dice Alcalá Galiano: "...tenía cada uno a manera de un catecismo de su fe, o dicho con más propiedad un libro en que a

Se ha apuntado alguna de las opiniones de Menéndez y Pelayo en el párrafo anterior. Corriendo parejas a las de Alcalá Galiano, son aún menos benévolas, basándose sobre todo en la mala calidad de las traducciones y en el carácter compilatorio y excesivo de la edición de Batteux⁴⁰. Resulta evidente que la importancia de esta "querelle" española, desde el punto de vista estrictamente literario, no puede quedarse al margen de los problemas generados en el cambio de mentalidad que se venía gestando desde la propia Ilustración, y de una nueva manera de enfrentarse al fenómeno literario. Dice al respecto Rodríguez Sánchez de León: "Quiere esto decir [se refiere a las huellas que los cambios políticos, sociales y culturales dejaban en las manifestaciones artísticas] que a la vez que el artista de entre siglos sintió la necesidad de que su obra representara las inquietudes propias de su tiempo histórico, el erudito dedicado al estudio de las ciencias exactas o el encargado de disciplinas como la historia, la filosofía, la estética o la erudición y la crítica propiamente dichas también creyó conveniente que su trabajo reflejara el deseo de reforma que alentaba la modernidad. Así, mientras las artes y las letras expresaban los caracteres de una nueva mentalidad, la estética, la historia de la literatura y la crítica, es decir, el estudio teórico de las producciones literarias habrían también de acomodarse a su progreso."⁴¹ Aquello que molestaba a Menéndez y Pelayo, que evidentemente intuía este cambio, era la poca entidad ideológica, la debilidad filosófica de este debate, negando incluso la consistencia y el liderazgo en alguno de los grupos⁴².

En 1797 aparece el primer tomo de los Principios filosóficos de la Literatura de Charles Batteux, traducido por Agustín García

la par promulgaba sus doctrinas, y en las aplicaciones de éstas daban satisfacción a sus afectos. El libro de los moratinistas era los Principios de Literatura de Batteux, el de los quintanistas, las Lecciones del escocés Hugo Blair.", en Obras escogidas de don..., op.cit., pág.23

⁴⁰- Menéndez y Pelayo en su Historia de las ideas..., op.cit., tomo I, considera la traducción de las dos "pésimas entre las malas de aquel siglo" (pág.1159) y la de Batteux en particular "compilación o masa indigesta de muchos tratados o fragmentos" (pág.1410).

⁴¹- Rodríguez Sánchez de León, "Batteux y Blair en la vida literaria española a comienzos del siglo XVIII", op.cit., págs.228-229

⁴²- Afirma que García de Arrieta no tuvo que ver con el grupo de Moratín y que éste negaba ser cabecilla de facción alguna, Historia de las ideas..., op.cit., tomo I, págs.1398 y ss.

de Arrieta⁴³. El abate Batteux, 1713-1780, había escrito entre otras muchas, dos obras que le dieron a conocer como reformulador de principios literarios y doctrinales del Neoclasicismo: Les Beaux-Arts réduits à un principe, en 1746, y los Principes de la Littérature, entre 1746 y 1748. De la fortuna de estas obras, considerada la última como continuación y desarrollo de la primera, dan fe las numerosas traducciones y ediciones que se llevaron a cabo de la misma en todo Europa⁴⁴.

Arrieta dedujo que la intención de Batteux fue llevar a cabo una novedosa, por entonces, iniciativa para fundamentar los estudios literarios en un principio filosófico, "verdadero y sencillo", la **imitación**, común a todas las artes. En realidad, la verdadera intención del abate francés fue restablecer la teoría de la imitación tomando para su desarrollo todo el cuerpo doctrinal del Clasicismo⁴⁵ con ese concepto enciclopedista, casi de **summa** medieval, que en tantas preceptivas inducía a una visión global de la doctrina común de poéticas y retóricas.

La obra de Arrieta se convierte en un complejo y abigarrado conjunto de doctrinas. Urzainqui repasa en su notable artículo⁴⁶ el rompecabezas de fuentes en que se había convertido la versión al español, y no faltan algunas de las más importantes en lo referente a Teoría literaria de su época. Se pueden rastrear teóricos, en su mayor parte franceses, por ejemplo los autores de monografías en la famosa Encyclopédie méthodique (Beauzée, Sulzer, Du Marsais...), Marmontel, Rollin, Voltaire, Fontenelle,..., y sobre todo de La Harpe, cuyo Lycée, que se continuaba publicando interminablemente desde 1786 (menos en los años de cautiverio durante la Revolución), le dio el diseño de la obra, así como la idea de que la traducción, al ser publicada

⁴³- Principios filosóficos de la Literatura, o curso razonado de Bellas Letras y Bellas Artes. Obra escrita en francés por el señor abate Batteux...traducida al castellano e ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la Literatura española. Por don Agustín García de Arrieta, Madrid, Imp. de Sancha, 1797-1805, 9 vols. Fueron apareciendo a razón de uno por año. Sobre esta obra en particular tenemos un excelente artículo de Inmaculada Urzainqui, "Batteux español", en Francisco Lafarga (ed.), Imágenes de Francia en las Letras Hispánicas, Barcelona, PPU, 1989, págs.239-260

⁴⁴- García de Arrieta usó la 5ª edición francesa, París, 1775, con objeciones del autor a la traducción alemana de Schlegel, obviadas por el español. Se trata de Johann Adolf Schlegel (1721-1793), padre de August y de Friedrich.

⁴⁵- Así lo indica Cassirer en La Filosofía de la Ilustración, apud I. Urzainqui, "Batteux español", op.cit., pág.241

⁴⁶- Op.cit., págs.248-251

a razón de un volumen por año, debía ir actualizándose y tratando todos los temas posibles dentro de la literatura. Curiosamente también recurrirá a Hugo Blair para hablar de la lírica sagrada, la novela moderna y aconsejará el uso de su libro para todo lo relativo a problemas de estética: gusto, genio, belleza...⁴⁷ Recomponer ese rompecabezas es un trabajo de especialistas y eruditos, que no debían faltar entonces; el lector desconocedor del original no podía distinguir con facilidad al autor de la doctrina sobre la sátira o el periodismo. Todavía se consideraba el saber, exceptuando las grandes autoridades del pasado, patrimonio del común de la Humanidad. No podemos buscar la distinción y el rigor actual en el campo del uso de fuentes, avisando al lector de la procedencia de tal o cual texto. Así señala Urzainqui⁴⁸ que Arrieta, y casi todos sus contemporáneos, se limitaban a indicar con un impreciso "dice La Harpe" o cualquier otro, sin señalar siquiera cuando acaba la cita o el resumen o la nota, el momento en que recurrían a otra fuente. Parece más común en obras divulgativas o didácticas para las cuales la transmisión de saberes era primordial y a ello se supeditaba todo lo demás (incluidos problemas de economía editorial).

En cualquier caso la polémica levantada en círculos literarios apenas rozaba el ámbito de la Teoría literaria neoclásica. Se encontraba en aquellas adiciones que Arrieta incorporó para analizar autores y obras españolas. Ya que Batteux explicaba la teoría de la tragedia con dramaturgos franceses, por ejemplo, él haría lo propio con los patrios: en las **Notas a la traducción** del tomo II advierte que allí donde Batteux se refiere a la literatura francesa aquí se incluirán textos españoles con comentario y notas complementarias de otros preceptistas, y señala a La Motte, Fontenelle, Beauzée, Du Marsais, Marmontel, Jacourt y Blair "que los ha tomado a todos antes"⁴⁹. Los españoles a que acude son Luzán, Montiano, LLampillas, Capmany o Velázquez⁵⁰. Como resultado de todo ello, incluidas ideas propias de Arrieta, se nos da una especie de historia fraccionada de nuestra literatura sometida a juicio de gusto. Celebra a los líricos del Renacimiento (Garcilaso, Fray Luis Villegas), la comedia clásica se observa con cierta indulgencia (no es Arrieta dado a excesiva rigidez en cuanto al cumplimiento de las unidades o de otras reglas en general: al hablar en el tomo IV de las que atenazan a las tragedias actuales reniega de algunos críticos "ciegos pedisecos (permítaseme por esta vez el uso de este

⁴⁷- Arrieta afirma usar una traducción francesa reciente, según comenta en el tomo II, 1798, pág.319

⁴⁸- Op.cit., pág.245

⁴⁹- Op.cit., págs.II-III

⁵⁰- Urzainqui, op.cit., pág.248

epíteto) de Aristóteles, quien no pudo dar sino unas reglas muy limitadas y acomodadas precisamente a los modelos de su tiempo."⁵¹), se lamenta la falta de poemas épicos (aún con el concurso de Ercilla y Valbuena)...

La obra en sí comienza con una introducción en la que manifiesta el fin didáctico que hermana a las Bellas Letras y las Bellas Artes: "En fin, son, por decirlo así, la educación del género humano"⁵². Tras defender el concepto de imitación en el prólogo da paso al tratado sobre las Bellas Artes y a la definición, caracteres y género de la poesía. A partir del tomo II se traducen los Principes de la Littérature desde los orígenes de la poesía, y luego sus especies: apólogo, pastoril (II), la dramática en general, la comedia (III), la tragedia, la epopeya (IV), la lírica y sus géneros, la didáctica, un análisis de los temas de la Poétique de Aristóteles, un discurso sobre la verdadera poesía (V), la elocuencia retórica, los géneros en prosa (VI), el estilo, la versión de Boileau del tratado Sobre lo sublime de Longino, un excursus sobre el decoro (VII), temas de construcción sintáctica sobre el ritmo y la armonía (IX) y el último tomo que contiene noticias mezcladas sobre géneros que no trató Batteux: la narración histórica, la epistolar, la erudición, la crítica, el periodismo... El texto de Hugo Blair (1718-1800), Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres, era una muy conocida Retórica fruto de las clases que este profesor y religioso escocés impartió en la Universidad de Edimburgo desde 1756, y publicadas en 1783, cuando ya se había jubilado. Pese a la dificultad lingüística, entre los estudiosos de entonces no había muchos que supieran inglés frente al número de ellos que podía acceder al francés, en España se conocía a su autor y su fama europea a través de la obra del padre Juan Andrés. Este jesuita escribió en el exilio una obra histórico-apologética de la literatura de todos los tiempos y lugares para rebatir la acusación de Tiraboschi y Bettinelli acerca del origen español en la corrupción del gusto literario del siglo pasado. En ese trabajo, Origen, progresos y estado actual de toda la literatura⁵³, el padre Andrés se refiere a Hugh Blair para alabar el estilo de sus sermones, considerándolo uno de los más brillantes oradores sagrados en lengua inglesa, y como comentarista de los famosísimos y controvertidos poemas del bardo Ossian⁵⁴.

⁵¹- Op.cit., tomo IV, 1800, pág.227

⁵²- Op.cit., tomo I, 1797, pág.III

⁵³- Madrid, Sancha, 1784-1806, 10 vols. La obra se tradujo del original italiano, Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura, Parma, Stamperia Reale, 1782-1798, 7 vols.

⁵⁴- El bardo Ossian resultó una invención del poeta James Macpherson, pero eso no fue óbice para que la capacidad de Hugh

La primera persona que tradujo la retórica de Blair, si bien parcialmente y muy resumida fue Jovellanos, como apunta Abbot⁵⁵, parece que en 1794, pero el gran público sólo pudo llegar a las Lectures con la traducción que José Luis Munárriz comenzó a publicar bajo el título de Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras⁵⁶ a partir de 1798, un año después que la traducción de García de Arrieta y siguiendo su misma cadencia de un tomo por año. Aunque Arrieta se enfrentó a esa tarea absolutamente solo, Munárriz según confiesa él mismo y repite Menéndez y Pelayo⁵⁷ se sirvió de sus amigos Quintana y Cienfuegos como ayuda suplementaria. Esta traducción, común en sus características a otras ya comentadas anteriormente, tampoco fue exactamente fiel: se traducían los ejemplos ingleses y grecolatinos y se añadían comentarios sobre la literatura española. No obstante el grado de fidelidad al original es altísimo excepto en los añadidos⁵⁸.

Blair como crítico fuera valorada en toda Europa. Tras su libro Critical dissertation on the poems of Ossian, the son of Fingal, de 1763, la poesía tradicional y popular, de raíz medieval, comenzó a ser juzgada con una mayor simpatía. En España se conoció a Ossian por José Alonso Ortiz, Obras de Ossian, Valladolid, 1778; allí se habla del análisis de Blair. Vid. Isidoro Montiel, Ossian en España, Barcelona, Planeta, 1974, págs.218-224

⁵⁵- Don Paul Abbot, "The influence of Blair's Lectures in Spain", en Rhetorica, VIII, 3, 1989, págs.275-298. Jovellanos resumió y tradujo la obra para su "Curso de Humanidades castellanas", bajo el título de Lecciones de Retórica y Poética. No se publicaron hasta la edición de las obras de Jovellanos en 1836. Francisco Jarrín y Morro las adaptó al programa educativo y las publicó con el mismo título, Gijón, Imp. y Lib. de Torre y Cía., 1879

⁵⁶- Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras, traducidas y adicionadas a partir del original inglés de Hugo Blair, Madrid, Imp. de A. Cruzado y Cía., 1798-1801, 4 vols. Acerca de la traducción de Munárriz, además del artículo citado de Abbot se puede consultar también a Andrés Soria Olmedo, "Notas sobre Hugo Blair y la retórica española en el siglo XIX", en Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al prof. E. Orozco Díaz, Granada, Universidad, 1979, tomo III, págs.363-368

⁵⁷- Historia de las ideas..., op.cit., tomo I, pág.1385

⁵⁸- Dice Abbot: "He produced a translation which, while remaining fundamentally faithful to Blair's Lectures, also presented a distinctly Peninsular perspective on the belles lettres.[...] Yet in spite of any deficiencies of Munárriz' English, his translation must nevertheless be regarded as an

La polémica nació cuando en el primer volumen publicado Munárriz opone el sistema utilizado por Blair frente al de Batteux. Además de mostrar animadversión por la manera de traducir de Arrieta. Así, en la **Introducción**, tras resaltar la facilidad, el plan perfecto y el elegante estilo de la obra inglesa, y no pudiendo en esto criticar al original francés, los contrapone:

"Los que en gracia de Batteux encontrasen excesiva esta alabanza de Blair, podrán considerar la diferencia de un libro a otro en la diversidad de sus planes, de su ejecución y de sus fines. El escritor francés reduce su enseñanza a sistema, el inglés a la observación: los preceptos y ejemplos del uno son más bien un curso de literatura francesa; mientras que las lecciones del otro tienen una utilidad y aplicación universal."⁵⁹

La obra en sus cuatro volúmenes comprende las reflexiones iniciales del propio Blair en su **Advertencia**, señalando que las ideas del texto son propias pero no se han rechazado aquellas ideas de otros que se crean convenientes. A continuación se citan los autores en los que se basó principalmente Blair: sobre el gusto Gérard, D'Alembert, Du Bos; sobre el placer, Addison; en temas de gramática, Adam Smith, Harris, Condillac, Du Marsais, Rousseau, ..., y Batteux. El primer tomo continúa con reflexiones sobre estética: el gusto, el genio, lo sublime, ..., para pasar a especificar problemas lingüísticos acerca del origen y la estructura del lenguaje, el estilo, sus cualidades y la estructura de las sentencias. A continuación en el siguiente tomo se repasan las figuras, los complejos tipos de estilo, deteniéndose en ejemplos de Cervantes (en estos años se va imponiendo como lectura canónica El Quijote) y Saavedra Fajardo, una breve historia de la elocuencia y los géneros del discurso retórico. El tercero comprende el análisis retórico (partes artis, comparación de antiguos y modernos oradores...), así como los géneros en prosa: historia, diálogos, cartas, historia ficticia o novela. También incluye el comienzo de los géneros poéticos, naturaleza y definición de la poesía y el género pastoral y el lírico. El tomo IV desarrolla el resto de los géneros mayores, épica y dramática. El esquema general suele ser ejemplificar la doctrina con modelos clásicos grecolatinos, franceses, ingleses y españoles; esto último, los juicios sobre literatura española, son responsabilidad de Munárriz y sus ayudantes, y el resultado de sus apreciaciones creó las bases de la polémica.

Fundamentalmente las opiniones de ambos, Arrieta y Munárriz, tienden a coincidir en muchos puntos en los cuales no había discusión: la corrupción del gusto en el siglo XVII, algunas carencias de modelos considerados clásicos de tragedias y

extremely effective endeavour.", op.cit, págs.282-283

⁵⁹- Lecciones sobre Retórica..., op.cit., tomo I, 1798, pág.IX

epopeyas de calidad equiparable a otras grecolatinas como sucedía en las vecinas culturas europeas, la comedia se valoraba positivamente "a pesar" de no haber sido demasiado respetuosa con las reglas y unidades...

Con algunas consideraciones nimias, incluso enfrentándose a Luzán a pesar de ser su teórico español más citado, se observa una clara unanimidad general que se rompe básicamente en la consideración negativa que Munárriz y su grupo tienen de la lírica española del Siglo de Oro, desaconsejando aprender a hacer versos con autores considerados ya canónicos como Garcilaso o Fray Luis y prefiriendo a algunos modernos, Meléndez Valdés en este caso, carentes de versos desaliñados ya que liman y perfeccionan sus poemas. A juicio de Menéndez y Pelayo la causa de este desdén radica en una parte de la poesía española de imitación italiana o latina, "mostrando, al contrario, singular predilección por la literatura francesa del siglo XVIII, por lo que pudiéramos llamar el **filosofismo** poético y revolucionario, de que comenzaban a ser intérpretes en España Cienfuegos y Quintana."⁶⁰

Para nuestros inmediatos intereses en el campo de la Poética la importancia de Batteux y de Blair carece de gran consideración en el especial momento del cambio de siglo. Ninguno ha sido valorado por la crítica posterior entre los más importantes de su época. El francés compite con autores de la relevancia de Marmontel (1723-1799) y sobre todo La Harpe (1739-1803), contemporáneos suyos, que escribieron sobre los mismos temas con mayor profundidad y riqueza; el escocés es hijo de las doctrinas filosóficas de Lord Kames, Addison, Smith... (podemos apreciarlo en el mínimo espacio que se les dedica en obras de conjunto como la Historia de la crítica moderna de Wellek o las reflexiones que venimos apuntando de Menéndez y Pelayo y también del revelador de la polémica, Alcalá Galiano)⁶¹. La disposición del material teórico es similar en ambos originales, también la necesidad de fundamentar las teorías literarias en principios filosóficos, tomados de distintas escuelas estéticas evidentemente, y la escasa incidencia de esa necesidad compartida en la doctrina poética o en la reflexión genérica. También en ambos se produce un singular cruce de caminos, convirtiéndose en divulgadores de una definición básica de la poesía, posteriormente extendida a toda la literatura: Batteux es el compilador de la doctrina de la imitación, mientras que Blair lo es de la doctrina de la imaginación. Si la primera culminaba el fin de un camino nacido, como tantas cosas, en Aristóteles y sancionado por Horacio, la

⁶⁰- Historia de las ideas estéticas..., op.cit., tomo I, pág.1384

⁶¹- René Wellek, Historia de la crítica moderna (1750-1950), Madrid, Gredos, 1989, tomo I. Apenas dedica unos párrafos a Batteux, pág.37. Igual a Blair, pese a ser más citado, específicamente en pág.139

segunda era el punto de partida de la modernidad teórica que acabaría imponiéndose; no siendo tampoco una novedad absoluta, sí significativa.

Esa radical distancia en el punto de partida, que no condicionaba reglas, sin embargo confería matices. El hecho de definir a la poesía como el lenguaje de la imaginación inclinaba la balanza hacia aspectos de la Teoría clásica que sin duda relacionamos superficialmente con el Romanticismo, y casi inherentemente, con la modernidad literaria: la novedad en la **retractatio**, el hincapié en la invención del tema frente a la expresión lingüística (**ingenium-ars**) o el propósito placentero antes que la finalidad instructiva (**docere-delectare**),... El proceso no es nuevo pero fue considerado fundamental, y sobre todo, imposible en su reversibilidad. Así algunos géneros pasan a ser revalorizados o redescubiertos, la creación literaria lo manifiesta, y por lo pronto Blair no puede menos de mostrar interés por la lírica (presentada en forma de oda) o por la novela (historia ficticia)⁶². Junto a ello, la constante presencia del clasicismo doctrinal en forma de decoro, de utilidad, entendida ahora como pedagogía, de géneros tradicionales prestigiados (la poesía bucólica, la epopeya) en una realidad que los ignora o los reforma (pensemos en el éxito de la poesía estacional o descriptiva de Gessner), la tradicional división en géneros en prosa o retóricos y en verso o poéticos...

Esa ambivalencia forma parte de la polémica que la traducción españolizada de las dos preceptivas provocó en un momento preparado a tal efecto, incluso políticamente (los defensores de la influencia francesa eran ahora los de los valores de la Revolución, no los de la Ilustración), y esa es a mi juicio la causa por la cual se ha juzgado artificiosa y estéril. Desde la teoría poética exclusivamente no la hubo. Incluso el fino análisis hasta el detalle que Checa Beltrán desarrolla en su obra Razones del buen gusto⁶³ buscando diferencias irreconciliables entre los dos grupos, no exclusivamente entre las dos preceptivas, encuentra solamente indicios de renovación, no formalizados sino dispersos aquí o allá; nuevos modelos literarios, que reflejan un interés por el concepto de imaginación como idea precursora de la obra, expresado a manera de antiformalismo neoclásico, o mejor, **res** antes que **verba**. Para acabar con sus palabras: "Así pues, no hay duda de que existen indicios de renovación en la teoría literaria del período analizado, pero las obras teóricas más importantes (poéticas, escritos sobre estética, etc.) no recogen ninguna

⁶²- Todo ello tiene su reflejo en la desaparición gradual de la **inventio** y la **dispositio** tradicionales en los tratados de Retórica, y su preterición ante la lógica interna del discurso.

⁶³- Op.cit., págs.283-311, sobre todo su resumen en 5 puntos de las Teorías del cambio de siglo, págs.309-310

novedad significativa; las únicas novedades aparecen en debates muy específicos, no forman parte de un sistema teórico nuevo y alternativo al anterior, y son defendidas por autores cuyo pensamiento es fundamentalmente neoclásico, es decir son novedades que se oponen al neoclasicismo desde dentro, como discrepancias internas."⁶⁴

⁶⁴- Op.cit., págs.310-311

II-1-2 El triunfo de Blair-Munárriz

La polémica, o el conjunto de ellas, que cristalizó en el enfrentamiento por los juicios literarios contenidos en las ediciones españolizadas de Batteux y Blair, pudo nacer al calor de estas preceptivas, pero si continuó en ellas fue sólo por la cadencia de publicación de un tomo por año. Este aplazamiento constante del debate desfavoreció a Arrieta, la obra más extensa. Y no fue la única causa.

El esquema de la obra del autor escocés y la mayor fidelidad del traductor, la extensión más manejable, una cierta novedad y cercanía a los fenómenos literarios de su época, y la armonía, pareja a esa novedad, con la doctrina del Clasicismo, convirtieron a las Lecciones en la obra teórica culminante de la transición al siglo XIX. Para comparar podemos acudir a las palabras de Romero Tobar: "En el orden de la novedad crítica o teórica ninguna de las dos obras contiene nada rigurosamente original, pero en el plano de la sistematización de la materia analizada y, en el nivel más significativo aún, de la flexibilidad interpretativa y la capacidad de asimilación de la teoría literaria que ha ido abriéndose camino a lo largo del siglo XVIII, el libro de Blair es rotundamente más innovador y sugestivo."⁶⁵

Opuesto a la sistematización encontramos un viejo concepto enciclopédico, sugerido por el propio Batteux en la obra original, ajeno por completo a la novedosa manera de definir la preceptiva que se iba imponiendo, no como un recetario, no como una imposición normativa, más bien como un manual descriptivo que no olvide el caudal de conocimientos clásicos. Sin duda, el eclecticismo a que se refiere Abbot cuando analiza las causas del triunfo de Blair dando la razón a Allison Peers⁶⁶.

⁶⁵- "La Poética de Braulio Foz en el marco de la preceptiva literaria contemporánea", en Cuadernos de estudios borjanos, Borja, Centro de estudios borjanos-Instituto "Fernando el Católico", XV-XVI, 1985, pág.116

⁶⁶- "E. Allison Peers, for example, in The History of the Romantic Movement in Spain, maintains that Romanticism, though popular in Spain, ultimately failed there and was replaced by what he calls **the eclectic ideal**. Peers defines this eclecticism as a self-conscious movement which sought a fusion or a reconciliation between Romantic and neoclassical ideals. This movement, which affected both literary theory and practice, became apparent about 1820 and ultimately triumphed later in the century. Blair, in attempting just such a fusion between Romantic and neoclassical doctrines, may well have contributed to the

Batteux-Arrieta pronto perdió la batalla del público. Alcalá Galiano, poco sospechoso de ser acusado de romántico, sí quizás de innovador, dice de la obra: "Los Principes de Littérature del abate Batteux, obra insignificante, fueron traducidos por el señor Arrieta bajo el patronato de los **triunviros**. A la traducción que revelaba una ignorancia total hasta de la lengua francesa, se le añadieron varias y extensas disertaciones sobre literatura española sacadas en su mayor parte de libros impresos antiguos y modernos; el resultado de tal empalme fue una producción no injustamente comparada por el Memorial Literario con el monstruo horaciano."⁶⁷

No volvió a ser editado. Tampoco fue la base doctrinal de tratados posteriores identificados con el Neoclasicismo; es el caso del Arte de hablar en prosa y verso de Gómez Hermosilla⁶⁸, y cabría preguntarse cómo es posible que un representante del supuesto grupo de Moratín prefiera utilizar las Lecciones de Blair para elaborar una preceptiva. Únicamente parecen encontrarse rastros del concepto de imitación proveniente de Batteux en los Elementos de Poética del padre Losada⁶⁹, en cuya introducción el autor afirma extraer sus preceptos de Luzán, Cascales, Batteux y Boileau, dentro de su afán pedagógico.

En ese afán debemos situar el triunfo de Blair, esa es la respuesta que a nuestro juicio cabe aducir ante la extrañeza que nos producía el caso de Hermosilla. Todos los principios favorables a Blair son aún más favorables si se aplica el factor pedagógico. Las Lecciones, ya desde su origen, son un manual escolar, escrito para ser estudiado en las aulas de la Universidad de Edimburgo. Abbot⁷⁰ afirma que las mismas causas por las cuales triunfó en Inglaterra y en los Estados Unidos debieron influir en el éxito español, magnificadas por su conversión en un texto españolizado. Igualmente pensamos que la extrañeza que causa a los estudiosos actuales tal éxito ante otros autores de mayor talla en el mundo anglosajón, como en nuestra esfera sucede con Menéndez y Pelayo, es una situación mal explicada y mal comprendida. Nuestra perspectiva actual reflexivo-teórica no tiene nada que ver con la consideración de la Preceptiva en este cambio de siglo y más aún en el nuevo: se

emergence of this **eclectical ideal** in Spain.", en "The influence of Blair's Lectures in Spain", Rhetorica, VIII, 3, 1989, págs.287-288

⁶⁷- Literatura Española Siglo XIX, Madrid, Alianza, 1969, págs.32-33

⁶⁸- Madrid, Imprenta Real, 1826, 2 vols.

⁶⁹- Madrid, Vda. e Hijos de Marín, 1799

⁷⁰- "The influence of Blair's Lectures...", op.cit., págs.285 y ss.

busca un manual que enseñe a escribir y a apreciar los modelos literarios, no un tratado especulativo, que indudablemente había habido, pero carecía de aplicación práctica. No pretendemos afirmar que se pretendía una total desaparición del pensamiento teórico en el ámbito de las retóricas y poéticas. Simplemente se reubica, conformando un apartado más en una concepción ampliada de la Teoría como lugar de encuentro de los saberes literarios y de sus aplicaciones prácticas: educar ciudadanos para que fuesen cultos.

La enseñanza y la divulgación del corpus doctrinal de la clasicidad es una marca simultánea de eclecticismo y uniformización del conocimiento poético, cada vez más alejado de la creación.

La capacidad de Blair-Munárriz para ser aceptado en amplias esferas educativas duró mucho tiempo, sumó muchas unanimidades, y sirvió de base y fuente para numerosísimas preceptivas que nacieron a su sombra deseosas de gozar del favor oficial concedido a las Lecciones⁷¹.

Si exceptuamos la traducción directa del inglés y la consiguiente versión para uso del Instituto resumida por Jovellanos, el primer caso de influencia directa lo tenemos en los Principios de Retórica y Poética de Francisco Sánchez Barbero⁷², obra muy editada en todo el siglo XIX. El propósito de Sánchez Barbero era conjuntar las teorías de Condillac, Batteux, Du Marsais y fundamentalmente Marmontel, con las clásicas de Horacio, Cicerón,...Pero la fuente fundamental en muchos de sus catorce capítulos es Blair, aceptando la misma concepción de la poesía y sus géneros⁷³ y la importancia concedida a la novela. El interés de este manual, pues ya nació para serlo, se basa en la actualidad de sus fuentes, según opina Checa Beltrán⁷⁴, y en la importancia que concede a las pasiones y la imaginación: "...por consiguiente la elocuencia es el lenguaje de la pasión y de la

⁷¹- Idem, pág.283. Abbot recuerda que la Universidad de Salamanca propuso la traducción de Munárriz como texto para la enseñanza de las Humanidades en su Plan de Estudios renovado de 1807. Para entonces ya existía una segunda edición, Madrid, Imp. Real, 1804, 4 vols.

⁷²- Madrid, Imp. de la Admón. del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805

⁷³- Sánchez Barbero incluye entre los géneros la tragedia urbana y el melodrama pero confunde lírica y oda; en cualquier caso nada más novedoso que el volumen 9 de Arrieta, que apareció también en 1805, donde el afán enciclopédico pudo influir en el deseo de describir todo el fenómeno literario-creativo.

⁷⁴- "La poéticas españolas del período 1790-1810", en E. Caldera, R. Fuoldi (dirs.), Entresiglos, Roma, Bulzoni, 1993, págs.87-98

imaginación, el cual varía la proporción de los sentimientos: como éstos toma diverso carácter, diverso colorido, diverso grado de extensión y de fuerza."⁷⁵

La obra de Sánchez Barbero supuso un punto de inflexión para la Teoría literaria española no por contener novedosas doctrinas sino por decantarse hacia posturas eclécticas entre la rigidez normativista, que rechaza, y las más actuales posiciones estéticas, nacidas en el seno del propio Clasicismo⁷⁶.

⁷⁵- Sánchez Barbero, Principios de Retórica y Poética, op.cit., pág.1

⁷⁶- Desde que las traducciones de Batteux y, sobre todo, Blair, incluyesen capítulos sobre cuestiones de Estética (el genio, el gusto, lo sublime...) y se proclamase el afán de que estas cuestiones se transformen en principios fundamentales aplicables a la Retórica y la Poética y, andando el nuevo siglo, a toda creación literaria, no dejó de añadirse un apartado en los tratados escritos por los españoles. El propio Barbero tiene un "Apéndice" resumiendo a Arteaga y a Filangieri.

II-2 LA PRECEPTIVA DESDE PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX HASTA LOS AÑOS 60

II-2-1 El marco legal

Es lugar común entre los historiadores del siglo XIX¹, y sobre todo entre aquellos que se dedican a la historia de la educación² en particular, comenzar sus reflexiones acerca de esta materia con el Informe³ que el escritor y político Manuel

¹- Véase, por ejemplo, Hans Juretschke, Manuel Revuelta González, Antonio Heredia Soriano, Juan Vernet Ginés y Dalmacio Negro Pabón, La época del Romanticismo (1808-1874), en José M. Jover Zamora (dir.), Historia de España, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, vol. XXXV; Miguel Artola, La burguesía revolucionaria (1808-1874), en Miguel Artola (dir.), Historia de España Alfaguara, Madrid, Alianza-Alfaguara, 1985, vol. 5; Emiliano Fernández de Pinedo, Alberto Gil Novales, Albert Dérozier, Centralismo, Ilustración y agonía del Antiguo Régimen 1715-1833, en Manuel Tuñón de Lara (dir.), Historia de España, Madrid, Labor, 1989, vol. 7

²- Véase Julio Ruiz Berrio, Política escolar de España en el siglo XIX (1803-1833), Madrid, CSIC, 1970; Alfonso Capitán Díaz, Historia de la educación en España, Madrid, Dykinson, 1991, 2 vols.; Carmen García García, Génesis del sistema educativo liberal en España, Oviedo, Universidad, 1994; Mariano Peset, José Luis Peset, La Universidad española (siglos XVIII y XIX), Madrid, Taurus, 1974; J. M. Sánchez de la Campa, Historia de la Instrucción pública en España, Burgos, Imp. de T. Arnaiz, 1871, tomo I y 1874, tomo II

³- Informe de la Junta creada por la Rejencia para proponer los medios de proceder al arreglo de los diversos ramos de la Instrucción Pública, en Manuel José Quintana, Obras completas, Madrid, B.A.E., 1946, págs. 175-191

Quintana, verdadero valedor del clasicismo dieciochesco⁴ en plena cronología romántica⁵, elevó a la Junta de Regencia para desarrollar el Título IX de la Constitución de 1812⁶. Dicho Informe, escrito en 1813, supuso la cristalización efectiva de las ideas que los liberales moderados españoles, encabezados por Jovellanos, heredaron de sus lecturas del sistema educativo francés posterior a la Revolución. La importancia del Informe de Quintana radica en que muchos de sus principios pasarán casi intactos al Reglamento General de Instrucción Pública de 1821, y formarán la base de las posteriores reformas liberales del siglo XIX⁷. Estamos ante un documento de trabajo enormemente productivo: "Las Comisiones de Instrucción Pública empiezan a funcionar con las Cortes de Cádiz. Martín González de Navas, José Vargas Ponce, Eugenio de Tapia, Diego Clemencín, Ramón de la Cuadra y Manuel José Quintana (presidente casi siempre) redactan proyectos generales de instrucción pública. Estos trabajos se presentan en las diferentes legislaturas, al par que los dictámenes de la misma comisión sobre archivos, universidades, "libros y papeles pertenecientes a las casas religiosas suprimidas", etc."⁸

Repasando las propuestas que Quintana y sus compañeros ilustrados elevaron para su discusión en las sesiones de las Cortes, nos encontramos con que las más importantes de ellas fueron básicas tanto para la historia de la educación en España en general como para la historia de las preceptivas en particular. Veremos cómo, demasiado pronto, en plena efervescencia de productividad teórica de la Poética del Romanticismo⁹, nuestros autores de poéticas y retóricas van convirtiéndose poco a poco, de manera masiva, en profesionales de la enseñanza y por lo tanto en escritores de manuales

⁴- Joaquín Arce, La poesía del siglo XVIII, en José M^a Díez Borque (coord.), Historia de la Literatura española, Madrid, Taurus, 1987, vol.III, pág.194

⁵- (1772-1857), contemporáneo de otros escritores que tampoco aclimataron su cronología vital a la corriente que imperaba en la cultura europea en aquellos años como Martínez de la Rosa (1787-1862).

⁶- Capitán Díaz, Historia de la educación en España, op.cit., vol. II, pág.32

⁷- Idem, págs.43-44

⁸- Dérozier, Visión cultural e ideológica, en Centralismo, Ilustración..., op.cit., pág.387

⁹- Véase, por ejemplo, el clásico manual de René Wellek, Historia de la crítica moderna 1750-1950, Madrid, Gredos, 7 vols., sobre todo el dedicado al período romántico, tomo II, 1973

ajustados a las materias y temas que sancionan progresivamente las sucesivas legislaciones sobre educación.

En primer lugar el Informe de la comisión dedica largos párrafos a considerar la decadencia general de todo tipo (material, humana, económica, ...) que atenazaba al sistema educativo del Antiguo Régimen desde hacía demasiado tiempo: "Muchos años ha que la sana razón y la filosofía pedían entre nosotros una reforma radical y entera de esta parte"¹⁰. Tras dejar constancia de algunos logros de los ilustrados (Sociedades, Academias, ..., y sobre todo, quejas y memoriales), no puede evitar lamentarse de las contradicciones del sistema: "Quedaba siempre la contradicción monstruosa entre escuelas y escuelas, entre estudios y estudios. [...] ¿De qué servían aquellas pocas excepciones sino de hacer más deplorable el desorden y nulidad de los demás estudios?"¹¹. Tratando de las materias, estas se hallaban sujetas y constreñidas por dos motivos: la presencia de la Inquisición (suprimida por Napoleón en 1808 y abolida en 1813, volvió a ser restaurada efímeramente desde 1814 a 1820. Las últimas disposiciones en materia de publicaciones fueron especialmente funestas para los lectores como los problemas de Jovellanos al no querer censurar el Libro del Arcipreste para la famosísima edición de Tomás Antonio Sánchez¹² o la desgraciada idea de prohibir en el último índice de 1793, publicado en 1801, La Celestina, obra que apenas sufrió alguna mínima mutilación en plena efervescencia contrarreformista del siglo XVII¹³) y la falta de libertad de imprenta, verdadero caballo de batalla de los liberales durante todo el siglo XIX. Gracias a la Constitución se ha "restituido al pensamiento su libertad" y "la nación ha recobrado por ella el ejercicio de su voluntad"¹⁴. Desde esa voluntad el Estado asume como una de sus principales determinaciones la de llevar a cabo una profunda renovación del sistema educativo.

Sigue el Informe su andadura para llegar al capítulo de Reglas Generales, donde los intereses de historiadores de la Educación y de la Teoría literaria convergen. Se considera que la educación, para ellos Instrucción pública, ha de ser universal

¹⁰- Quintana, Informe de la Junta..., op.cit., pág.175

¹¹- Idem, págs.175-176

¹²- Nos referimos a la Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV, Madrid, Sancha, 1779-1790, 4 vols., suceso remitido por José Amador de los Ríos, Historia de la Literatura española, (ed. facs.), Madrid, Gredos, 1969, vol. IV, págs.581-589

¹³- Marcelino Menéndez y Pelayo, La Celestina, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pág.67

¹⁴- Op.cit., pág.176

y gratuita¹⁵. Esta doble afirmación se realiza de dos maneras. La universalidad, esto es, el libre acceso de todos los ciudadanos a la educación, necesita como garantía que el Estado establezca un Plan de Estudios uniforme, general, controlado y dirigido; arropado por unos manuales u obras elementales ajustados a las materias que se decidan. El resultado será un control constante de Planes de Estudios y Manuales, que periódicamente se recomendarán o se cambiarán, como más adelante veremos. Por otro lado, para garantizar la gratuidad, el Estado no tendrá más remedio que disponer de fondos para pagar los medios (aulas, sobre todo) y los profesores, que de esta manera pasarán a ser progresivamente funcionarios profesionales especializados en las asignaturas que impartan¹⁶.

Un tercer presupuesto será crucial en la andadura de nuestros teóricos-profesores: la absoluta determinación de que el vehículo adecuado para la enseñanza será el castellano, incluso en niveles universitarios. Dice Quintana, tras criticar duramente el latín universitario ("guirigay bárbaro"): "La lengua nativa es el instrumento más fácil y más a propósito para comunicar uno sus ideas, para percibir las de los otros, para distinguirlas, determinarlas y compararlas."¹⁷

Llegamos al fin a las propuestas de división de la enseñanza en primera o básica, segunda, más o menos una especie de bachillerato, y tercera o universitaria.

Después de las primeras letras y saberes varios como nociones de álgebra o geografía, se pasará a una educación secundaria que tendrá doble valor: formar un grupo de ciudadanos cultos o ilustrados(todavía no se reconocerá la existencia de una clase media de funcionarios, contables, etc...) propios de una "nación civilizada", y como preparatorio del nivel universitario que por esta razón verá elevados sus contenidos: "No se conocía, ni se pedía generalmente, más preparación para matricularse en las facultades mayores que alguna tintura más o menos superficial de la lengua latina, y algunas nociones de lógica, metafísica y moral, por lo común absurdas o viciosas."¹⁸

En el repaso de las asignaturas sólo es de incumbencia para nuestros propósitos aquellas que conforman las enseñanzas de "literatura y artes". Se dice en el Informe que estos estudios sirven para "la adquisición del arte de escribir, que explican los principios generales de las bellas artes..."¹⁹ La razón para el ilustrado Quintana exige que primero se estudie lengua

¹⁵- Idem, págs,176-177

¹⁶- Idem, pág.178

¹⁷- Idem, pág.177

¹⁸- Idem, pág.180

¹⁹- Idem, pág.181

castellana, después latina, más adelante lógica y por fin literatura, como culminación de un proceso de aprendizaje. Sigue a continuación la descripción de la asignatura de Literatura que no podemos dejar de reproducir, pese a la extensión del párrafo, pues ahí queda expresado gran parte del desarrollo de los problemas de la preceptiva española en lo sucesivo:

"Hemos creído conveniente reunir en un curso de dos años, y bajo el nombre genérico de literatura, lo que antes se enseñaba separadamente con el nombre de retórica y poética. Ningún humanista separa ya estos estudios, que tienen unos mismos principios y deben ir dirigidos a un mismo fin. Éste es más general todavía que la teórica particular y aislada de la poesía o la elocuencia, a que se ha reducido generalmente el estudio en estas clases hasta ahora. No es precisamente la formación de poetas u oradores lo que ha de buscarse en el estudio de la literatura: es la adquisición del buen gusto en todos los géneros de escribir que se conocen; es el tacto fino y delicado que hace sentir y disfrutar las bellezas de composición y de estilo que hay en las obras del ingenio y del talento; es, en fin, el instinto de encontrar en sus pensamientos y sentimientos habituales los medios de expresión que debe emplear para manifestarlos convenientemente. Así el curso de literatura, aún con la mayor extensión que bajo este aspecto adquiere, es más breve que lo que a primera vista aparece. Pocos preceptos, y muchos y bien escogidos ejemplos, que puedan fijar la atención del discípulo y ejercitar su crítica y su juicio: a esto es a lo que en nuestro concepto debe atenerse un profesor de bellas letras, dejando a la sensibilidad, a las pasiones y al amor de la gloria el cuidado de perfeccionar después los estudios, de encender el fuego y desplegar las alas al ingenio de los que están llamados por la naturaleza a enriquecer el imperio de las artes y de las letras."²⁰

La enseñanza universitaria también será objeto de una profunda renovación como la reducción a nueve centros en la península (Salamanca, Santiago, Burgos, Zaragoza, Barcelona, Valencia, Granada, Sevilla y Madrid, por motivos de distancia y prestigio histórico) y la creación de uno nuevo en Canarias. No obstante, debido al respeto a la autonomía universitaria o la presión del profesorado en su mayoría de carrera eclesiástica todavía²¹, la cautela del Quintana se hará patente excusándose en propuestas de régimen interno por la carencia de noticias e informaciones, excepto en lo referido a la Universidad Central, para la que ofrece una "atención separada"²². La Universidad venía sufriendo una larga y dolorosa decadencia, apenas parcheada

²⁰- Idem, pág.182

²¹- M. Peset, J. L. Peset, La Universidad española (siglos XVIII y XIX), op.cit., págs.242 y ss.

²²- Op.cit., pág.185

con medidas limitadas como la supresión de aquellas consideradas menores y carentes de fondos suficientes, a partir de 1807 (Sigüenza, Baeza, Toledo, Almagro...). Todavía quedará sin superar el anacronismo de considerar los estudios superiores patrimonio de la Teología y el Derecho, adornados de otras Escuelas de Medicina, Comercio, Navegación,...

Interesante a todas luces nos parece la determinación de enseñar Historia Literaria, que sería impartida por uno de los bibliotecarios²³, como una ciencia auxiliar para los teólogos y los juristas a fin de que los conocimientos bibliográficos les permitan una visión histórica de sus saberes (evidentemente la Comisión tenía del concepto Literatura el más amplio de los posibles).

Va culminando el Informe con la petición de creación de una Dirección General de Estudios que sea la garante de las condiciones generales (la uniformidad de las materias, las comisiones que deben examinar que los textos se ajustan a ellas, las becas,...) y del profesorado (la provisión de fondos para sus sueldos, las oposiciones a cátedra,...)²⁴.

Los avatares y las complejidades de los vaivenes políticos de España, sobre todo los constantes cambios de gobierno (liberales, moderados,...) del período isabelino, no tanto los años más rígidos del gobierno de Fernando VII, 1823-1833, conocidos como la Década Ominosa, supusieron una sucesión constante de Reglamentos, Planes o Leyes de Enseñanza que o no pudieron ponerse en marcha siquiera o fueron anulados por los anteriores sin esperar a que pudiesen dar el mínimo fruto²⁵. Como ejemplo baste un simple repaso a la legislación más significativa²⁶:

- Título IX de la Constitución de 1812
- Informe Quintana de 1813
- Reglamento General de Instrucción Pública de 1821
- Plan General de Instrucción Pública de 1824
- Plan General de Instrucción Pública de 1836 (Plan de Rivas)
- Ley de Enseñanza Primaria de 1838

²³- Idem, idem. No es novedosa la importancia de estos saberes. Responde a propuestas de los ilustrados que ya pretendieron su inclusión en los Reales Estudios de Madrid desde la época de Carlos III (se creó esa primera cátedra en 1786). Vid. Cándido María Trigueros, Discurso sobre el estudio metódico de la historia literaria, Madrid, Benito Cano, 1790

²⁴- Op.cit., págs.187-194

²⁵- Capitán Díaz, Historia de la educación..., op.cit., vol. II, págs.13 y ss.

²⁶- Ministerio de Educación y Ciencia, Historia de la educación en España, Madrid, M.E.C., 1985, vol. II

- Plan de Instrucción de 1845 (Plan Pidal)
- Ley de Instrucción Pública de 1857 (Ley Moyano)

Las sucesivas reformas, pese a su mayor o menor fortuna, van dejando entre los legisladores el poso de casi todas las propuestas que hemos repasado en el Informe de Quintana: educación universal, gratuita en lo posible a las arcas del Estado (sobre todo la primaria), uniforme, dirigida, en castellano,... Es uno de los grandes triunfos del partido liberal que se mantendrá inamovible, excepto en retoques técnicos o a veces sólo terminológicos.

Nos interesa ahora revisar ciertos puntos que afectan a nuestro repaso histórico de la preceptiva en relación al sistema educativo, que tan determinante habrá de resultar. Para ello propongo dejarnos guiar por Antonio Gil de Zárate, verdadero factótum del Plan de 1845 desde su cargo de Director General de Instrucción Pública (cargo que ostentó desde 1846 a 1850) y autor del famosísimo Manual de Literatura²⁷, que en su obra De la Instrucción Pública en España²⁸ hace un resumen de anteriores planes, interesado por ser en descargo de conciencia, y una descripción del aprobado entonces.

Pertrechado en su trinchera liberal Gil de Zárate observa con cierta displicencia los intereses del absolutismo fernandino que anularon el Plan de 1821²⁹, reflejo a grandes rasgos de los requerimientos del Informe de 1813. Para nuestros intereses cabe apuntar que en su función de convalidación de los textos apropiados para las asignaturas de Poética y Retórica³⁰ de segunda enseñanza se recomendará la obra de Sánchez Barbero³¹ para la primera y la del padre Domingo de Colonia³² para la segunda. Durante los años sucesivos y hasta la nueva ley de 1836, promovida por el Duque de Rivas (terminada en Enero del 34), los gobiernos del rey apenas llevan a cabo mejoras influidos

²⁷- Manual de Literatura o Arte de hablar y escribir en prosa y verso, Madrid, Ignacio Boix, 1842, tomo I. La obra completa con el mismo título y añadiendo los temas de historia literaria se publicó en Madrid, Ignacio Boix, 1844, 4 vols.

²⁸- Madrid, Imprenta de Sordomudos, 1855, 3 vols.

²⁹- Op.cit., tomo I, págs. 95 y ss.

³⁰- Artículo 25 de la Ley 29 de Junio de 1821, en Ministerio de Educación y Ciencia, Historia de la educación..., op.cit., vol. II, pág.72

³¹- Principios de Retórica y Poética, Madrid, Imp. de la Admón. del Real Arbitrio de la Beneficencia, 1805

³²- De arte rhetorica libri quinque...accessere in hac novissima editione Institutiones Poeticae, auctore P. Josepho Juvencio, Villagarsiae, Typis Seminarii, 1762

por la vuelta de los jesuitas contrarios a las ideas liberales. Volvieron para controlar, junto a clérigos de otras Órdenes, el conjunto del sistema educativo ajenos a toda idea de modernidad. Solamente la herencia del racionalismo francés en Gil de Zárate le permitirá aprobar la creación de la Inspección General de Instrucción Pública que atribuye al afán centralista del régimen³³, y que será otorgado a José Mamerto Gómez Hermosilla en 1825. Hay un cierto paralelismo entre los dos, pues Hermosilla también publicó un libro, fruto sin duda de sus clases de Retórica en los Reales Estudios de San Isidro³⁴ desde 1802 a 1814, año en que perdió su cátedra para no volver a recuperarla. Recuerda Menéndez y Pelayo que el Arte de hablar en prosa y verso³⁵ de Hermosilla fue declarado el 19 de Diciembre de 1825 texto único para las cátedras de Humanidades en sustitución de las Lecciones de Blair y así se mantendrá hasta 1835³⁶, publicado además por la Imprenta Real.

Más adelante, tras la muerte de Fernando VII en 1833, los liberales ocuparán el poder e impulsarán un nuevo Plan, el de 1836, base del de 1845, que no llegará a ponerse en marcha según Gil de Zárate por "problemas económicos"³⁷, que nosotros traduciríamos por la incapacidad del Estado para llevar a fin una reforma de tal índole en medio de fuertes tensiones (regencias, pronunciamientos, las primeras guerras carlistas, las sucesivas inflaciones,...)³⁸

Por fin, en 1845, en un panorama a todas luces distinto³⁹, y con una nueva Constitución de corte moderada promulgada el 23 de Mayo, aparece el Plan de Estudios Nacionales, que regulaba la enseñanza desde la secundaria pues la primaria ya lo estaba por la Ley de 1838, aprobado bajo el mandato ministerial de Pedro José Pidal⁴⁰.

³³- Op.cit., tomo I, pág.97

³⁴- José Simón Díaz, Historia del Colegio Imperial de Madrid, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1992, 2ª ed., pág.332

³⁵- Madrid, Imprenta Real, 1826, 2 vols.

³⁶- Historia de las ideas estéticas en España, Madrid, CSIC, 1974, tomo I, pág.1448

³⁷- Op.cit., tomo I, págs.106-107

³⁸- Vid. Casimiro Martí y Martí, Afianzamiento y despliegue del sistema liberal, en M. Tuñón de Lara (dir.), Historia de España, Madrid, Labor, 1989, tomo VIII, págs.170-237

³⁹- Op. cit., págs.237-268

⁴⁰- Op.cit., pág.241

La nueva ley retorna a los principios del Informe de 1813. Se pretende la educación universal y gratuita, el control gubernamental como garante de todo el desarrollo del sistema, y como novedad, la secularización de la enseñanza o "el traslado de la soberanía a la sociedad civil" como quiere Gil de Zárate⁴¹. La importancia de la reforma se basó tanto en la realización de sus objetivos mínimos (educación primaria a cargo de los ayuntamientos, creación de institutos provinciales, dignificación del oficio de profesor, control absoluto sobre el diseño de asignaturas y textos...) cuanto en la altura de miras del espíritu de los objetivos máximos (faltó la búsqueda efectiva de financiación económica, que estructurase la mayor parte del sistema desde los presupuestos del Estado). De hecho, se puede decir que hay un antes y un después en la educación española a partir de 1845 y de la culminación del proceso liberal con la ley de 1857, durante el ministerio de Claudio Moyano, cuya vigencia, retocada sólo en detalles puntuales según las necesidades del momento, se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX⁴².

No fue fácil la andadura de los dos Planes e incluso en sus primeros años supuso un retroceso importante debido en parte a los problemas de financiación (de repente los ayuntamientos debían proveer fondos para las escuelas primarias, las únicas gratuitas) y a la sucesiva desaparición de centros privados o regentados por la Iglesia⁴³. Incluso la Universidad se despobló de alumnos y profesores (muchos de ellos clérigos, mientras se formaban nuevas generaciones de profesionales) y sólo se recuperó a finales de los años 60⁴⁴.

Volviendo a nuestro repaso al libro de Gil de Zárate y centrándonos en aquellos aspectos que se relacionan con las preceptivas de una u otra manera, llegamos al crucial asunto de los libros de texto. En 1836 se llegó a la solución de formar una lista selecta cada tres años por un Consejo de Instrucción Pública (no olvidemos que el control directo del Estado será norma infranqueable, incluso para centros privados que hubieron de adaptarse a los planes y exámenes comunes). El Plan de 1845 preveía seis obras máximo por asignatura pero en la ley se rebajó a tres⁴⁵.

La reducción no tuvo valedor en Gil de Zárate y así nos lo explica en dos párrafos que casi resumen la historia de las

⁴¹- Op.cit., tomo I, pág.139

⁴²- Miguel Artola, La burguesía revolucionaria (1808-1874), op.cit., pág.279

⁴³- M. Peset, J. L. Peset, La Universidad española (siglos XVIII y XIX), op.cit., págs.581-588

⁴⁴- Op.cit., pág.531

⁴⁵- Op.cit., tomo I, pág.191

preceptivas escolares venideras. Permítaseme esta larga cita:

"Aquel número (seis) dejaba siempre en la lista algunos huecos que alentaban a los autores para dedicarse a la composición de obras nuevas con probabilidad de ser adoptadas; el de tres, cubriéndose fácilmente, cierra esta puerta, quita el estímulo, anula la esperanza; y yo conozco a personas capaces de escribir una buena obra que por esta razón se han abstenido de emprenderla.

El gran pretexto para disminuir el número de obras elegibles, es la uniformidad de la enseñanza en todos los establecimientos, y la facilidad que entonces hay para los alumnos de mudar de escuela; y de ser examinados en todas partes sin que les hagan preguntas extrañas para ellos. Pretexto frívolo, perjudicial a la ciencia y a la misma enseñanza; y que llevado a sus últimas consecuencias, ha hecho volver al texto único, esto es al sistema de paralización en las ideas y las doctrinas que ha perjudicado a nuestros progresos intelectuales."⁴⁶

Juntamente si el catedrático se limita a leer el texto, deja un poso de uniformidad que paraliza el pensamiento, y deposita el peso del sistema en la memoria (para nosotros reglas y preceptos como la lista de las figuras retóricas reorganizadas una y otra vez). Parafraseando sus palabras, la mera repetición no hace progresar la ciencia⁴⁷.

No obstante el Gobierno se percató de la necesidad de mejorar la calidad de los textos promoviendo un concurso que al final se anuló, dejando a muchos profesores a punto de concluir sus trabajos⁴⁸.

El Plan fracasado de 1836 situó la enseñanza de la preceptiva escolar entre las asignaturas de secundaria bajo el nombre, heredado del Informe Quintana, de "Elementos de Literatura, principalmente la española"⁴⁹. En 1845 y 1857, con sus reajustes sucesivos de 1847 o 1850⁵⁰, formará parte de la

⁴⁶- Idem, idem, pág.192

⁴⁷- Idem, idem, págs.192-194

⁴⁸- Idem, idem, pág.198

⁴⁹- Artículo 28 de la Ley de agosto de 1836, vid. Ministerio de Educación y Ciencia, Historia de la educación en España, op.cit., pág.130

⁵⁰- Son los planes de los gabinetes sucesivos, que a lo largo del siglo se reproducirán como retoques a la ley de 1845 o del 57 y a los que sólo me referiré si en algo influyen a nuestro repaso de las preceptivas directa o indirectamente. Si a ello se añaden las numerosísimas reglamentaciones sobre textos recomendados y disposiciones adicionales harían enfadoso e inútil este capítulo y los restantes sobre el marco educativo; podemos

preparación de los alumnos de secundaria dentro de un programa de conocimientos lingüístico-literarios progresivos de los que sería la cumbre, ya con el nombre definitivo de Retórica y Poética⁵¹.

En primer lugar se haría hincapié en la "lengua patria" ya que según Gil de Zárate "Tan necesario es en todas las transacciones de la vida el arte de hablar y escribir con cierta perfección, que no se concibe se haya descuidado, como generalmente ha sucedido entre nosotros, esta parte esencialísima de la educación."⁵² El destierro del latín no será total pues suponía el paso siguiente, eso sí, en su justo punto, buscando la utilidad y aplicándolo en traducciones e interpretación, de tal manera que permitan relacionarlo con el español; así se alargaba en edad el estudio profundo hasta llegar al conocimiento de la Retórica y la Poética⁵³. Había un desfase entre los textos propios de otros planes y la edad y conocimientos de los alumnos, que precisaban de mayor elementalidad⁵⁴. Pero ahora al final del proceso, tras cuatro años de gramática latina vendría por fin la asignatura de Retórica y Poética. En sus palabras: "Unido todo esto al curso de literatura reservado para los estudios preparatorios, resultaba en su conjunto una enseñanza tan extensa, metódica y profunda como es dado apetecer para formar excelentes latinos, conocedores de todas las bellezas de la lengua y de sus riquezas literarias, diestros en el manejo de los autores clásicos, y dotados de buen gusto y sana crítica, que es lo que sobre todo se necesita en el día."⁵⁵

Pero la reforma quedaría coja si en la Universidad no había correspondencia y seguimiento de este programa, empezando

observarlo en las colecciones legislativas del siglo XIX, por ejemplo, Colecciones de Decretos referentes a la Instrucción Pública, Madrid, Manuel Tello, 1891, 3 vols.

⁵¹- En algunos planes, como el de 1857, tomará el nombre de "Elementos de Retórica y Poética", sin variar un ápice su contenido.

⁵²- Op.cit., tomo II, pág.5

⁵³- Idem, idem, págs.15-18. Debemos hacer notar que en el plan de estudio esta asignatura iba dirigida a niños de 13 o 14 años, de la que recibían una clase diaria.

⁵⁴- "El plan de 1807, introdujo en esta parte alguna mejora, señalando por texto a Hugo Blair, traducido por Munárriz, si bien esta obra no es propia para clases elementales. El de 1824 adoptó las retóricas del padre Colona y de Sánchez, y posteriormente el Arte de hablar de Hermosilla.", Gil de Zárate, op.cit., tomo II, pág.32

⁵⁵- Op.cit., tomo II, pág.38

igualmente por nuestro idioma: "...la lengua castellana se formó por sí sola y a despecho de las aulas que la escarnecían y le cerraban sus puertas"⁵⁶ y volviendo a lamentar el poco saber del latino por parte de alumnos y profesores: "Sólo las escasas nociones que pueden suministrarse en los cursos de retórica o humanidades."⁵⁷ Repasando brevemente los logros de años anteriores, Gil de Zárate observa que desde la gramática de la Academia⁵⁸ hubo un avance decisivo en los saberes humanísticos⁵⁹: "Al propio tiempo las humanidades y los principios fundamentales de la poesía y elocuencia se empezaron a aprender con más amplitud, filosofía y gusto en las obras de Blair, Sánchez, Hermosilla y de la Rosa⁶⁰; contribuyendo al mismo objeto las colecciones de Quintana, Capmany, Silvela, Bohl de Faver⁶¹, que a la buena elección añadían la sana crítica y la erudición histórica."⁶² La nueva ley no podía quedar al margen y por lo tanto se creó en la facultad de filosofía "un curso de literatura castellana, cosa que jamás se había visto en nuestras escuelas de donde estaba proscrito el idioma nativo"⁶³.

No debe dejarnos indiferentes la presencia de las

⁵⁶- Idem, idem, pág.35

⁵⁷- Idem, idem, pág.38

⁵⁸- Real Academia Española, Gramática de la lengua castellana, Madrid, Ibarra, 1771. Para juzgar los logros y las consecuencias de la edición de la primera gramática de la Academia véase Fernando Lázaro Carreter, Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII, Madrid, Crítica, 1985, principalmente págs.152-157

⁵⁹- Ignoramos en qué se basó Gil de Zárate para realizar esta observación, como no fuera un exceso de admiración por la Docta Casa, a la que pertenecía desde 1841.

⁶⁰- Textos ya citados aquí con profusión, excepto Francisco Martínez de la Rosa, Poética, en Obras literarias, París, J. Didot, 1827, 2 vols.

⁶¹- Manuel José Quintana, Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días, Madrid, Fuentenebro y Cía., 1807, 3 vols.; Antonio de Campmany, Teatro histórico-crítico de la elocuencia española, Madrid, Antonio de Sancha, 1786-1794, 5 vols.; Manuel Silvela, Biblioteca selecta de literatura española, Burdeos, 1819, 4 vols.; Juan Nicolás Böhl de Faber, Floresta de rimas antiguas castellanas, Hamburgo, Brockhaus, 1821-1825, 3 vols.

⁶²- Op.cit., tomo III, pág.41

⁶³- Op.cit., tomo II, pág.39

humanidades en la renovación de los programas de los cursos preparatorios en las universidades, que por primera vez pasan a depender del régimen estatal⁶⁴. Se creó, y fue así hasta no hace tanto, "en la facultad de filosofía⁶⁵, y se hizo extensiva a todas las universidades, una cátedra de **literatura española** que diese a conocer los principales autores castellanos, y la índole especial de sus escritos, tan distintos en muchos ramos de los autores llamados clásicos."⁶⁶ Era necesario aprobar esa asignatura para obtener el grado de Licenciado en Letras⁶⁷. Evidentemente los estudios de facultades mayores exigían cursos de literatura distintos como ocurría en Teología y en Jurisprudencia (las otras mayores eran Medicina y Farmacia); y más aún para ser Doctor en Letras en la abigarrada y todavía informe facultad de Filosofía⁶⁸. Y en esto consistía la creación de un curso de literatura general que no podía ser una simple ampliación de la preceptiva de la enseñanza secundaria sino que debía ser en su planteamiento algo fundamentalmente distinto: "Esta diferencia hacía indispensable la exposición de los principios filosóficos de toda literatura. Enhorabuena se conservase en la segunda enseñanza, con la acostumbrada asignatura de retórica y poética, la explicación de las reglas generales del bien decir, sacadas de la literatura antigua, que en esta parte debe indudablemente servir de modelo; mas no bastaba esto; y para subir a las fuentes eternas de la poesía y de la elocuencia, para asentar la literatura en las anchas bases que requiere la civilización moderna, sacándola del carril estrecho por donde tantas veces ha sido arrastrada, sin extraviarla entero por sendas de perdición, se necesitaba y se creó un curso de **literatura general**, debiéndose principiar por la Estética palabra que por primera vez resonaba en nuestras aulas. Así pues, toda esta clase de estudios recibía una

⁶⁴- M. Peset, J. L. Peset, La Universidad española (siglos XVIII y XIX), op.cit., págs.729 y ss.

⁶⁵- La Facultad de Filosofía no existía como tal; era un conjunto de ampliaciones de cátedras que incluía todo el diseño curricular desde la secundaria hasta el doctorado. Vid. M. Peset, J. L. Peset, op.cit., págs.622 y ss.

⁶⁶- Op.cit., tomo III, pág.118

⁶⁷- Artículo noveno de la Ley de 1845, en Ministerio de Educación y Ciencia, op.cit., tomo II, pág.212

⁶⁸- Sobre la creación de la Facultad de Filosofía y Letras y sus programas de asignaturas véase Antonio Heredia Soriano, Política docente y filosofía oficial en la España del siglo XIX, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982

extensión jamás conocida en España."⁶⁹

La ley del 57, conocida como ley Moyano, supuso la realización efectiva de los intentos de los liberales moderados por adoptar el sistema educativo reformado desde Napoleón en Francia, que ya fue la guía del plan de 1845, y desde luego era hijo de las reflexiones de los ilustrados franceses. Hacía más de medio siglo que los españoles intentaban trasponer esas ideas que ahora se plasmaban en la centralización, universalización, secularización (en mucho menor grado) y control absoluto de todo el sistema de enseñanza. (No cabe ahora hablar de la intención de adoptar también el Eclecticismo filosófico como doctrina oficial en el que habremos de entrar más adelante). La ley Moyano abundó en las disposiciones anteriores y fue responsable de la definitiva división de los estudios en dos vías, Letras y Ciencias. Mediante la creación de una facultad de Filosofía y Letras se sustentaba una formación académica de tipo humanístico completa hasta el doctorado⁷⁰. Las preceptivas escolares cubrían un vasto campo que iba desde las Retóricas y Poéticas de la secundaria a la Literatura de los cursos preparatorios y de los específicos humanísticos bajo la denominación de Literatura General y Española⁷¹. Los programas y los textos se controlaban desde comisiones gubernativas que periódicamente sacaban a la luz una lista de libros recomendados para la enseñanza⁷². Ni las instituciones privadas, religiosas o no, ni las de beneficencia, se quedaron al margen⁷³. Poniéndolo en palabras de Gil de Zárate: "Porque digámoslo de una vez, la cuestión de enseñanza es cuestión de poder: el que enseña domina; puesto que enseñar es formar hombres, y hombres adaptados a las miras del que los

⁶⁹- Op.cit., tomo III, pág.118

⁷⁰- M. Peset, J. L. Peset, La Universidad española (siglos XVIII y XIX), op.cit., págs.461 y ss.

⁷¹- "Artículo 33. Los estudios propios de la Facultad de Filosofía y Letras son: Literatura General. Lengua y Literatura griega. Literatura latina. Literatura de las lenguas neolatinas. Literatura de las lenguas de origen teutónico. Literatura española. Historia universal. Historia de España. Filosofía. Historia de la Filosofía.", en Ministerio de Educación y Ciencia, op.cit., tomo II, pág.264

⁷²- "Artículo 86. Todas las asignaturas de la primera y segunda enseñanza, las de las carreras profesionales y superiores y las de las facultades hasta el grado de Licenciado, se estudiarán por libros de texto: estos libros serán señalados en listas que el gobierno publicará cada tres años.", en idem, tomo II, pág.264

⁷³- Por ejemplo en la labor que llevaron a cabo las Escuelas Pías con la publicación de manuales para su propio uso.

adoctrina...⁷⁴

⁷⁴- Op.cit., tomo I, pág.185

II-2-2 Preceptivas o manuales en el marco educativo

La nómina de autores de preceptivas escritas únicamente para la enseñanza en alguno de sus grados desde los años 10 del siglo, más o menos coetáneos del Informe Quintana, hasta los años previos a la reforma educativa de 1845, es poco numeroso si se compara con los años posteriores. Cualquiera de los repertorios que barajamos, incluido el más reciente y documentado de Rosa María Aradra⁷⁵, nos ofrecen una nómina relativamente escasa para este tipo de trabajos. Recordemos que los planes de estudio que se sucedían no se aplicaron en toda su extensión por cambios políticos, por desidia o simplemente por falta de dinero. Paralelamente el Estado va adquiriendo más atribuciones desde la creación de la Inspección General de Estudios en 1825, cuya dirección ocupó Gómez Hermosilla. Si antes era la obra de Blair⁷⁶ la única recomendada como manual en las clases de Humanidades, ahora habrá de ser el texto de Hermosilla⁷⁷ el que formará un tapón de productividad. Posteriormente, cuando el Estado decidió que serían tres los textos recomendados y se sucedan las listas aprobadas por el Gobierno, aumentará el número de manuales. Evidentemente, el libro de Gil de Zárate⁷⁸ no podrá sostenerse por la exclusividad, como los anteriores, sino por su pertenencia a un programa de asignatura determinado, en competencia con otros autores y obras. Veamos ahora el proceso poco a poco, con un sentido cronológico.

Desde finales del siglo pasado, como pudimos observar en el capítulo II-1, las Lecciones de Blair son el libro por excelencia. En estos años conocerá una segunda edición⁷⁹ y una reducción en forma de compendio adaptada a los planes de estudio

⁷⁵- Rosa M^a Aradra Sánchez, De la Retórica a la Teoría de la Literatura (siglos XVIII y XIX), Murcia, Universidad, 1997. Sobre todo las reseñas bibliográficas comentadas de las páginas 175-320

⁷⁶- Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras, op.cit.

⁷⁷- Arte de hablar en prosa y verso, op.cit.

⁷⁸- Manual de Literatura o Arte de hablar y escribir en prosa y verso, op.cit.

⁷⁹- Madrid, Ibarra, 1816-1817, 3^o ed., 4 vols.

vigentes⁸⁰. La fortuna de este nuevo Blair recompuesto fue inmensa tanto en ediciones⁸¹ como por su influencia en otros autores de manuales coetáneos que reprodujeron esquemas o definiciones⁸². Era opinión unánime entre los especialistas que se trataba de la obra más completa escrita hasta la fecha: "En cuanto a humanidades es el mejor el de Blair. En él puedes hacer le división de los tres años, **principios generales, elocuencia, poesía**. Si es menos sistemático que el de Batteux, también trae observaciones más profundas, y nadie te quita (sirviéndote el autor solamente de índice para las explicaciones) sistematizar tu enseñanza según el principio de imitación, e insertar todas tus observaciones y las de Batteux, o las de otro cualquiera, según lo exijan las materias. Pero el libro que deben comprar los estudiantes, a mi parecer, es el de Blair."⁸³ Esta carta de Lista a Reinoso de 1816 nos demuestra que las Lecciones habían triunfado irremisiblemente sobre los Principios de Batteux, y que conformaban la espina dorsal de los estudios humanísticos. Por lo menos el material básico con el cual debían contar para sus clases y para sus investigaciones. Sirvanos otro ejemplo como botón de muestra. Braulio Foz en su Plan y método para la enseñanza de las letras humanas⁸⁴, de 1820, opina que el maestro de humanidades no ha de separarse para la sus clases del "Compendio de Blair con la obra entera y de la Poética de Luzán."⁸⁵ Incluso debe empezar sus temas con él y que los alumnos manejen los Elementos de Mata y Araujo⁸⁶ que deberán ser corregidos mediante la comparación de un autor con otro, "pues hay mucho que enmendar o quitar."⁸⁷ Evidentemente de este **tour de force** saldría ganancioso el profesor escocés.

Pero ni siquiera esta obra, con todo su prestigio, pudo ser

⁸⁰- Madrid, Ibarra, 1815

⁸¹- 1819, 1822..., 1868. Vid. Aradra Sánchez, op.cit., pág.205

⁸²- El caso más interesante es el de Alfredo Camus, Curso elemental de Retórica y Poética. Retórica de Hugo Blair. Poética de Sánchez, Madrid, Imp. de Rivadeneyra, 1847. Edición anotada y adicionada con un tratado de versificación.

⁸³- Hans Juretschke, Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista, Madrid, CSIC, 1951, pág.513

⁸⁴- Valencia, Muñoz y Cía., 1820

⁸⁵- Op.cit., pág.12

⁸⁶- Elementos de Retórica y Poética, extractados de los autores de mejor nota, Madrid, M. Avellano, 1818

⁸⁷- Op.cit., págs.18-23

capaz de escapar al proceso reductivo de conocimientos teóricos al que ella misma había contribuido. A veces por factores de pura sociología coyuntural. Pensemos en el Compendio de 1815, reestructurado en torno a los tres bloques temáticos sancionados en las cátedras de retórica y poética(principios generales, elocuencia y géneros en prosa y en tercer lugar, los géneros poéticos) y resumido hasta el punto de convertir los cuatro tomos de la traducción, además de las inclusiones de Munárriz, en uno sólo, más manejable y desde luego más barato⁸⁸.

En otras ocasiones sucederá que los teóricos-profesores se den cuenta de la dificultad de que sus más jóvenes alumnos aprendan retórica y poética con las Lecciones de Blair o incluso con el Compendio y prefieran escribir ellos mismos los textos acomodados al plan de las asignaturas. Surgen una serie de manuales ajenos a todo deseo de innovación, preferiblemente escritos en forma de preguntas y respuestas para ayudar a la memorización, con fines únicamente didácticos. Son, por ejemplo,

⁸⁸- El precio de los libros no es una cuestión baladí en estos años (algunos autores de manuales ofrecían rebajas al comprar una cierta cantidad). Son todavía un objeto de lujo y aún seguirán siendo caros hasta la plena revolución editorial de los años 30-40. Posteriormente técnicas más modernas y un mayor número de clientes potenciales producidos por la extensión de la alfabetización y de la educación, conseguirán algunas rebajas proporcionales en el precio. Gran parte de estas rebajas tienen que ver con la pérdida de calidad del papel y su tratamiento químico, la encuadernación o la tipografía. Cualquier investigador dedicado a estos saberes ha podido comprobar empíricamente esa pérdida cualitativa. No he encontrado merma alguna en los libros que he manejado hasta los años 50, especialmente los ejemplares de finales del XVIII y primeros del XIX: el Arte poética de Masdeu (1801) o las ediciones de Batteux (la única de 1798-1801), Blair (1816-1817 o el Compendio de 1815) y Hermosilla (1826) eran agradabilísimos a la vista y al tacto. Muchos de los posteriores a los años 50 habían envejecido fatalmente hasta el punto de, en ocasiones, desmoronarse trozos de páginas al pasarlas con el mayor de los cuidados. Sobre esto, M^a del Carmen Artigas-Sanz, El libro romántico en España, Madrid, CSIC, 1955, 4 vols.; Jean-François Botrel, Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993; José A. Martínez Martín, Lecturas y lectores en la España isabelina, Madrid, CSIC, 1986, 2 vols. Por otra parte Sánchez de la Campa en su Historia de la Instrucción Pública en España, op.cit., tomo II, pág.488, cree que uno de los signos de avance en la enseñanza española era lo asequibles que resultaban los libros en 1876 comparado con el comienzo de siglo.

el ya citado de Mata y Araujo⁸⁹, García de la Madrid⁹⁰, Herrera Dávila y Alvear⁹¹, o Castrillón⁹².

Todos se componen en cierto modo como un puzzle cuyas piezas parten de manuales anteriores (al menos los títulos no llaman a engaño: "sacada de...", "extractados de los autores..."), principalmente de Blair, o incluso de aquellos que como Sánchez Barbero ya habían reelaborado el texto de las Lecciones acompañándolo con las doctrinas classicistas de Marmontel, Capmany, Le Bossu,... Por lo que se refiere a las ideas estéticas, sólo tienen cabida en el Compendio de García de la Madrid, en muy pequeño grado, y resumiendo lo que Blair extrae de D'Alembert sobre el Genio y Addison sobre el Gusto⁹³.

Forman un grupo de obras fronterizas que no acaban de decidirse entre el clasicismo y la novedad, reproduciendo el debate que arrastraban desde el siglo pasado. Así no distinguen entre la modernidad de considerar a la poesía como producto de la imaginación (tomado de Blair)⁹⁴ y no de la imitación, y la rigidez más absoluta al repetir los principios de la clasicidad más opuestos a esta definición⁹⁵.

En 1826 sale a la luz, con Patrocinio Real, el Arte de hablar de Gómez Hermosilla. Hemos de sospechar que desde su elaboración⁹⁶ el autor pretendía escribir un manual que, basando sus principios en la actualidad de las Lecciones de Blair, cumpliera también los propósitos de construir algo nuevo, didáctico en lo posible, y muy completo, de manera que no fuese necesario acudir a otras fuentes. No nacía esta obra, a pesar de

⁸⁹- Cito por la 4ª ed., Madrid, Eusebio Aguado, 1834

⁹⁰- Compendio de Retórica sacada de los autores de mejor nota, Barcelona, Brusi, 1817

⁹¹- Lecciones de Retórica y Poética, Sevilla, M. Caro, 1827

⁹²- Principios de Literatura, acomodados a la declamación, extractados de varios autores españoles y extranjeros..., Madrid, Repullés, 1832

⁹³- Op.cit., págs.6-8

⁹⁴- Define Mata y Araujo en sus Elementos: "Poesía es el lenguaje de la imaginación expresado en verso.", op.cit., pág.105

⁹⁵- El mismo Mata dirá más adelante acerca de la Poética: "es la colección de reglas observadas en la imitación de la naturaleza para componer o conocer cualquiera poema de la clase que sea.", op.cit., pág.106

⁹⁶- Menéndez y Pelayo afirma que hay un manuscrito de 1818 en su Historia de las ideas estéticas en España, op.cit., tomo I, pág.1448

sus mentores y de la posición privilegiada de su autor, exenta de problemas y de trabas. En la carta que reproducimos en parte a continuación, podemos darnos cuenta del ambiente intelectual de España, agarrado por una censura a todas luces anacrónica:

"Sepa usted que en la noche del 14 de mayo en que presenté a SS.MM. y AA. ejemplares de la obra, pasó uno de ellos a manos de [+++] y al día siguiente había fallado su Reverendísima que la tal obra estaba llena de obscenidades, palabras que repitieron en los cuartos reales [+++] sin que ninguno de los tres hubiese visto, ni aún por el forro, el libro que desacreditaban. Dado pues, por sentado que era **inmoral e inductiva a lascivia**, y que debía prohibirse, se empezó a tratar sobre los medios de conseguirlo. La cosa no era muy fácil, porque había sido examinado y aprobado por el obispo de Málaga y recomendado por la Comisión Regia de Estudios, y declarado por el Rey libro de asignatura para las clases de Humanidades, y estaba dedicado a la Reina con Real permiso, y el Ministerio de Gracia y Justicia le había elogiado con entusiasmo y el público le había elogiado benignamente. Fue, pues, necesario poner en movimiento altos y poderosos personajes, tales como el Nuncio y el confesor de la Reina, y hasta el mismo Consejo de Estado, que en consulta formal elevada a manos del Rey, acusó a la obra de inductiva a la molicie. Sin embargo, los meses iban corridos y nada se conseguía, pero al fin el confesor presentó personalmente al Rey una exposición muy breve, en la cual manifestaba que siendo obscenos varios pasajes de la obra, y señaladamente el idilio

Y a su labio tal vez unido el mío era indecoroso que llevase al frente el nombre de la Reina. Pasó la exposición Calomarde, asustado éste al nombre sólo de la Reina, mandó suspender la venta de la obra, y que la examinasen nada menos que el Arzobispo de Toledo, el Patriarca y el Obispo de León; pero a mayor abundamiento, y antes de pasársela a los tres, quiso oír el dictamen del muy reverendo Nuncio de Su Santidad. Este le dió pronto, y sentado que la obra, en su totalidad, era recomendable por su erudición, delicadeza y solidez, dijo que era menester repeler de ella el idilio A la ausencia⁹⁷ y un verso de Valbuena en que se hablaba de **pechos**. Y es de notar que el mismo Nuncio había sido el principal autor de la conjuración contra la obra, o más bien, contra el autor, y había estado instigando al Confesor de la Reina, por espacio de 5 meses para que la delatasen. Los tres prelados han tardado ocho meses en dar su censura, pero al fin la dieron..."⁹⁸

⁹⁷- Se trata del primer verso de una égloga de Leandro Fernández de Moratín.

⁹⁸- Leandro Fernández de Moratín, Obras póstumas, Madrid, Rivadeneyra, 1868, tomo III, págs.101-104. En la carta de Julio de 1827 Moratín le comenta su respuesta a la censura: "que este idilio es un sermón de capuchino, comparado con los amoríos de

Como quiera que fuese, la obra salió adelante y resultó una de las preceptivas más influyentes y editadas de nuestro siglo XIX⁹⁹. Las advertencias del autor conforman un curioso intento de administrar sus saberes entre la contención exigida por la didáctica y la universalidad de conocimientos que definen la amplitud del tema. En las páginas previas al tratado en sí se nos informa que se van a ver entresacados los principios incontestables de las numerosas retóricas y poéticas que ha habido desde la Antigüedad, ejemplificando las reglas generales (no se hace igual con las particulares por su excesiva cantidad), con autores de primer orden, procurando usar los términos técnicos con propiedad. Los tiempos exigen que los autores latinos se traduzcan y la función educativa del texto hace necesario omitir algunos tratados como la historia literaria, ya sea de autores o de composiciones, y los temas de gramática histórica y estética. Poco después, Hermosilla, en su particular **captatio benevolentiae**, revela que no será suya la doctrina que se ofrece, sino de otros autores, "principalmente de Blair, por que es la mejor."¹⁰⁰

La obra se divide en dos partes: la primera contiene las reglas comunes a todas las composiciones (esto es, lo referido al material lingüístico, que será copiado por infinidad de preceptivas, en cuanto a los pensamientos, expresiones, el estilo, las figuras,...) y la segunda, las reglas para los géneros literarios con su consabida distinción de origen retórico entre obras en prosa (oratorias, didácticas, históricas y epistolares) y en verso (consideradas obras poéticas). Se añaden varios apéndices (la invariabilidad de las reglas, el Buen o Mal Gusto), un suplemento con el discurso de Moratín sobre la comedia, y otro apéndice con ejemplos poéticos.

El gusto neoclásico con su defensa y conformidad de un sistema basado en reglas inmutables, con toda la fuerza de una carga teórica de siglos, combinado con el afán didáctico respaldado por el Estado en forma de programa o plan de estudios, será el enemigo más formidable con el que habrá de luchar toda la teoría poética del Romanticismo europeo. Más aún, la falta de pensamiento especulativo sobre el fenómeno de la Literatura ha llegado a formar parte intrínseca del sistema educativo¹⁰¹ en

que están llenos mil libros corrientes..."

⁹⁹- La edición que preparó Salvá en París, anotada y con apéndices, desde 1837 fue sucesivamente publicada hasta 1929, teniendo una gran acogida en Hispanoamérica, mercado para el que fue pensada.

¹⁰⁰- Op.cit., tomo I, págs.I-XII

¹⁰¹- Esta situación casi esclerótica de las preceptivas escolares es un fenómeno común a muchos países de nuestro entorno. Nuestro vecino, Francia, del que copiábamos los

todos sus niveles.

Durante estos años, hasta el que aparezca el libro de Gil de Zárate, bastará con repetir los contenidos del Arte de Hermosilla. El deseo de ajustarse a los programas no quedará exento de la necesidad de ir añadiendo aquellos temas u obras más actuales o de reordenar contenidos según los deseos de cada uno. Por ejemplo, en el Compendio de Moragues¹⁰², ya de 1837, se dan todas las constantes que hemos descrito hasta ahora: didactismo, imitación de autores de prestigio en el ámbito escolar, un cierto deseo de actualización de los contenidos, ausencia de toda creatividad, y una importantísima, de raíz socioeconómica, que sea asequible para los alumnos y por tanto vendible.

Comenzando por la imitación del título de la preceptiva de Hermosilla, Moragues nos advierte que se trata de un programa para sus clases. Excusándose por no ser todo lo completo que debería, nos aclara que su intención fue dar la asignatura usando la Gramática de Salvá¹⁰³ y a Hermosilla pero la junta escolar decidió que era demasiado extenso y caro, teniendo que resumir. Llegará el momento en que pueda ofrecer un trabajo propio (constante que se repetirá en muchos prólogos, sin duda un lugar común), pero mientras eso suceda: "En la parte de doctrina general y de oratoria me ha servido de texto principal el memorado Arte de Hermosilla, en cuyo extracto, que es tomado casi a la letra, me hubiera detenido más de lo que lo he hecho en intercalar una que otra idea escogida de Capmany, Blair y otros autores de mayor aceptación, si no se echase de ver que aquel los tenía tratados a fondo, y supo escoger y apropiarse de lo mejor. Pongo algunos ejemplos de Capmany, parte en que es tan feliz; no porque Hermosilla no los lleve muy selectos y en abundancia, [...]. En la poética me propongo insertar a continuación de las doctrinas del mismo autor, trozos escogidos y análogos de la apreciable de don Francisco Martínez de la Rosa, bajo el título de recapitulación; a fin de que los jóvenes estudiosos, al mismo tiempo que se instruyen en la teoría del arte, empiecen a tomar el sabor y la norma de la buena poesía; y con el de que inicien en la moderna revolución del ingenio y el buen gusto en literatura, daré al último en un apéndice, alguna idea del romanticismo. El todo formará un tomo regular y cómodo en octavo menor, a que con el tiempo quisiera añadir otro de modelos, para

sucesivos planes de estudios, padeció los mismos problemas. Tal vez debería decir que heredamos sus problemas y algunas de sus soluciones. Véase los capítulos referentes al siglo XIX francés en Marc Fumaroli (dir.), Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950, Paris, P.U.F., 1999, págs.1071-1214

¹⁰²- Miguel Moragues Pro, Compendio del arte hablar y componer en prosa y verso, Palma, Guasp, 1837

¹⁰³- Vicente Salvá, Gramática de la lengua castellana según ahora se habla, Valencia, S. Mallere, 1837

los diferentes ejercicios de la Cátedra."¹⁰⁴

Otro caso similar lo tenemos en los Elementos de Literatura de Monlau¹⁰⁵, una de las preceptivas más usadas por los estudiantes del siglo XIX. A pesar de pretender citar directamente a Cicerón, Quintiliano, Blair, Capmany, Boileau..., en realidad casi toda la obra es una copia directa de Hermosilla¹⁰⁶ adicionada con algunos apéndices sobre Filosofía de la Literatura, es decir, problemas estéticos como el Buen Gusto o la crítica (tomado del artículo **critique** escrito por Marmontel para la Enciclopedia). Recoge también en su afán compilador las Fábulas literarias de Iriarte, la Poética de Martínez de la Rosa y la Epístola a los Pisones de Horacio en latín.

En 1842, al igual que Monlau, Antonio Gil de Zárate publica su primera parte del Manual de Literatura, llevando por subtítulo el de Principios generales de Retórica y Poética¹⁰⁷, diferenciado de la segunda parte que es un repaso a la literatura española escrito para la enseñanza novedosa de la asignatura¹⁰⁸. No podemos afirmar que el autor supiera con exactitud cuál iba a ser el programa completo tras la ley de 1845, pero no cabe duda de que no diferiría demasiado del esquema con el que fue trazado este manual.

En cualquier caso, en el prólogo confiesa buscar un término medio entre libros demasiado elementales y otros que no convienen a los alumnos jóvenes por su exceso de información. Tampoco desea que su libro sea un conjunto de reglas compuesto para el aprendizaje memorístico; propone un estudio completo y fundado en los principios generales la composición literaria¹⁰⁹.

La principal novedad del manual de Gil de Zárate radica en una recomposición, en cierto modo actualización, del esquema de materias que se repetía casi invariablemente desde el Arte de

¹⁰⁴- Op.cit., págs.V-VII

¹⁰⁵- Pedro Felipe Monlau, Elementos de Literatura o arte de componer en prosa y verso, Barcelona, Pablo Riera, 1842

¹⁰⁶- Sobre los cambios y diferentes ediciones de esta obra, véase Aradra Sánchez, op.cit., págs.224-226

¹⁰⁷- Madrid, Ignacio Boix, 1842

¹⁰⁸- Resumen histórico de la Literatura española, en Manual de Literatura, 2ª parte, Madrid, Ignacio Boix, 1844, 4 vols. Fue ésta la primera edición completa de una obra que se publicó tanto conjunta como separadamente. Aradra Sánchez, op.cit., pág.223, recoge hasta diez ediciones de la obra completa. De la parte primera en particular se imprimieron hasta 12 en la edición de Madrid, Gaspar y Roig, 1872-1873

¹⁰⁹- Madrid, Gaspar y Roig, 1862, 9ªed. corregida y aumentada, pág. 8

Hermosilla (**lato sensu** desde el Blair español), no siendo capaz todavía de desembarazarse de su magisterio al completo. Así reproduce la división genérica en prosa (composiciones oratorias, históricas,...) y en verso sin que hubiese cuajado todavía el conocido esquema tripartito, quebrado por la indistinción de la lírica en casi todas las preceptivas clásicas; también la diferencia entre reglas generales y particulares es heredada. Incluye sin embargo diferentes secciones como la dedicada a los principios estéticos, todavía relativamente escasos y curiosamente muy cercanos al sensualismo dieciochesco, adornados con reflexiones interesantes sobre el Romanticismo y el clasicismo. La métrica no constituye un apéndice, da lugar a interesantes reflexiones sobre la diferencia entre el estilo poético y el de la prosa.

El influjo de la ley de 1845 empieza poco a poco a hacerse notar en las preceptivas mediante las nuevas disposiciones y necesidades a las que deben ajustarse. Van surgiendo otros manuales desde mediados de los años cuarenta y todos los cincuenta en los cuales la semilla de la novedad se va imponiendo filtrada entre los principios repetidos que los alumnos memorizaban. Pero esta novedad no consistía todavía en una nueva fundamentación de los manuales escolares, más bien en una constante evolución con muchos altibajos hasta que en los últimos cuarenta años del siglo cuajen definitivamente diferentes modelos de preceptivas. De momento las más importantes hasta fines de siglo, las de Camus¹¹⁰, Fernández Espino¹¹¹ y Coll y Vehí¹¹², van manifestando un curioso maridaje entre las acepciones modernas del fenómeno literario (el Romanticismo ha triunfado ya y las traducciones, casi todas a través del francés, hacen asequibles a autores fundamentales de Teoría literaria, amén de una menor presión de la censura) y la carga fundamental del saber clásico al que se recompone o reestructura (que forma la base didáctica impulsada por el gobierno y a la que ninguno renuncia) para dar lugar al eclecticismo teórico de la segunda mitad del siglo¹¹³.

El caso de Camus resulta interesante por presentar el signo

¹¹⁰- Alfredo Adolfo Camus, Principios de Retórica y Poética escritos por d. Francisco Sánchez, ilustrados con notas y seguidos de un tratado de arte métrica, Madrid, Imp. de Rivadeneyra y Cía., 1845

¹¹¹- José M^a Fernández Espino, Curso de Literatura General, Sevilla Geofrín, 1847

¹¹²- José Coll y Vehí, Elementos de Literatura, Madrid, Rivadeneyra, 1856

¹¹³- Evidentemente no nos referimos al eclecticismo filosófico tomado de Víctor Cousin, Jouffroy..., sino a una actitud ecléctica a la hora de recoger fuentes, esquemas o paradigmas por muy alejados que se encuentren.

de los tiempos. Este profesor de la Universidad Central desde 1846, que antes lo fue de bachillerato¹¹⁴, tuvo que proporcionar un libro de texto a sus alumnos. Considerando los programas pensó que lo ideal sería editar a Sánchez Barbero, anotando sus Principios, ya entonces muy usados para la secundaria, añadiendo un apéndice sobre métrica y otro sobre estética (muy corto, resumiendo al padre Arteaga). Son dos las razones: se ajusta al plan de 1845 y se evita el esfuerzo de crear uno nuevo, cuando ya había uno tan completo¹¹⁵. Su antiguo alumno Menéndez y Pelayo recordará cuál era la clave para comprender estos años y los venideros: "En 1845, fecha de la memorable transformación de nuestros estudios, faltaban manuales de muchas artes y ciencias, y Camus y otros profesores, entonces novísimos, acudieron a llenar este vacío, ajustándose a los programas que de Francia había importado Gil de Zárate."¹¹⁶

Camus no llegó, pese al cariño con que le trata su pupilo, a crear ningún texto original de preceptiva. Lejos de ello, la urgencia a la que se enfrentó en un primer lugar, se vio compensada con el favor del éxito¹¹⁷ y dos años después saca a la luz una segunda edición **avant la lettre** sustituyendo a Sánchez en la parte de Retórica(pensamientos, estilo, tropos y figuras, las partes artis..) por los contenidos encontrados en las Lecturas de Blair, remozados en lo necesario (la novela), junto a otros apéndices¹¹⁸. Pero no era Camus un representante del dogmatismo continuista del clasicismo gubernamental, por el contrario pretendía estar al día y responder a las demandas más actuales de la didáctica. Su libro sobre Preceptiva clásica respondía a la llamada de la ley del 45, que siguiendo el método importado de Francia, explicaba los temas con los textos a la vista¹¹⁹. El libro es una antología de clásicos de la Antigüedad

¹¹⁴- Véase Aradra Sánchez, op.cit., págs.229-231

¹¹⁵- Op.cit., en el prólogo, págs.2-3

¹¹⁶- M. Menéndez y Pelayo, Estudios en torno al siglo XIX, Madrid, Atlas, 1944, pág.53

¹¹⁷- "[...] Sin embargo, la circunstancia de haberse concluido tan rápidamente dos ediciones, el haberse señalado entre las obras de texto por orden superior, y adoptado en varias Universidades e Institutos del Reino, me imponía un doble deber de gratitud y de obediencia...", en el prólogo a la edición de 1865.

¹¹⁸- Curso elemental de Retórica y Poética..., op.cit.

¹¹⁹- Aradra Sánchez, op.cit., págs.230-231

latina como Cicerón, Quintiliano u Horacio¹²⁰.

Los contenidos de las preceptivas en los años siguientes apuntan cambios que habrán de germinar más adelante. José M. Fernández Espino, por ejemplo, concibió su Curso de Literatura general¹²¹ como algo distinto a otros manuales al uso. El título hace referencia a una concepción novedosa de la materia: la literatura debe responder a unos fundamentos filosóficos que se basan en principios estéticos. Recordemos que Gil de Zárate se jactaba de haber logrado introducir un curso de Estética para renovar los estudios de literatura en niveles universitarios. No obstante la doctrina estética manejada no pasa de ser una aproximación histórica al concepto de belleza en relación con la poesía basado en criterios eclécticos tomados de Léveque, siguiendo la filosofía oficiosa que se trataba de imponer¹²². Más interesante nos parece su amplia concepción de la retórica, indicado por Aradra Sánchez¹²³, como un proceso válido para cualquier composición en prosa o verso.

El manual de Coll y Vehí¹²⁴, así como su resumen¹²⁵, fue uno de los textos más editados en el siglo XIX. Además de la claridad y el esfuerzo didáctico (se puede observar en la tipografía un nuevo fenómeno: resaltar algunos párrafos en forma de resúmenes o llamadas de atención sobre lo expuesto anteriormente). Su principal virtud es una recomposición moderna de los principios retóricos, relegándolos a la mínima expresión (la oratoria y sus géneros, junto a las partes del discurso retórico clásico), apelando a autoridades¹²⁶. Una nueva concepción del análisis literario le permite englobar el verso y la prosa, y tratarlos unitariamente. No da apenas espacio al estudio de la Estética,

¹²⁰- Preceptistas latinos para el uso de las clases de Principios de Retórica y Poética, Madrid, Imp. de Rivadeneyra y Cía., 1846

¹²¹- Op.cit., nota 111

¹²²- Op.cit., págs.I-XXV

¹²³- Op.cit., pág.232

¹²⁴- Op.cit., nota 112

¹²⁵- Compendio de Retórica y Poética o Nociones elementales de Literatura, Barcelona, Imp. del Diario de Barcelona, 1862

¹²⁶- Elementos de Literatura, Madrid, Imp. de Rivadeneyra, 1857, 2ª ed. corregida, pág.3: "Bacon y Kant dan a la voz **retórica** el sentido empleado en el texto de este párrafo. Considerándola Bacon como la tercera parte de la **Traditiva**, la define: **teoría del embellecimiento del discurso**. Kant la emplea en este mismo sentido, y la distingue de la oratoria (**ars oratoria**)."

pese a respetar la triple división gubernamental en filosófica, preceptiva(teórica) e histórico-crítica(historia de la literatura). Pero la gran virtud de esta preceptiva no es otra que la gran cantidad de fuentes a las que acude. Empezando por los clásicos, a veces por la Biblia o San Agustín, citados directamente en latín a modo de apoyo explicativo al final de muchas lecciones o ejemplificando con textos literarios latinos, a la par que españoles, y su magnífico tratado de figuras. Continuando con los maestros de la Teoría literaria que le precedieron y a los que no duda en enmendarles la plana cuando es preciso (a Hermosilla le critica su tratado de figuras o a los clasicistas franceses su obsesión por las reglas, cita a Vosio o a Buffon...). Y concluyendo con los extensísimos conocimientos de autores cercanos al Romanticismo o dentro de él (Hegel, V. Hugo, los Schlegel, Schiller, Mme. de Staël, Bouterweck, Villemain..., y españoles contemporáneos). El éxito de la obra es la cantidad y calidad de los conocimientos del autor. En su afán en no renunciar a nada para explicarlo todo, caben las curiosas disecciones de los diferentes tipos de estilo (cortado, enérgico, patético, familiar,...) con las más modernas concepciones genéricas de Hegel o la inclusión de la novela en la Épica y no entre las obras en prosa.

El resultado es un paso más adelante en el camino del criterio eclecticista escolar. No hay que renunciar a nada que suponga merma alguna en el caudal de conocimientos. Si lo hay se suple con apéndices o antologías de textos. Las novedades teóricas van transformándose en parte constitutiva de los manuales siempre que se ajusten a los programas educativos.

II-2-3 Las últimas poéticas

"La **poéticas** publicadas fuera de los circuitos de la actividad educativa son las que ofrecen planteamientos más cercanos a la transformación que estaba experimentando la creación contemporánea [...] o marcas de expresión que evidencian una posición particular del autor en las cuestiones que considera."¹²⁷

Romero Tobar llega a esta conclusión inducido por la idea de que el modo de presentación de muchas de las poéticas de estos años influye en un contacto más próximo al lector, considerándole alguien cercano, idóneo para mantener un tono casi coloquial y para dar una opinión personal sin involucrarse en una faramalla de reglas y preceptos. Sin duda la base de comparación establecida no es otra que los manuales escolares. Sujetos a programas y a la necesidad de verter todo el caudal de conocimientos clásicos perdieron la cercanía con los problemas que el mundo de la creación literaria estaba suscitando en aquellos tiempos. Sin ser del todo verdadera esta afirmación, habrá ocasión de comentarlo más adelante, debiéramos de sentirnos interesados en ella. Pero si ahondamos en la idea de Romero Tobar hemos de verla matizada por él mismo: "En lo que toca a esta cuestión nuclear [**el principio inalterable de las reglas**], a la que debemos sumar otros muchos aspectos parciales no desarrollados en estas páginas, también los tratados extra-académicos se mantienen fieles a una tradición teórica que, con todas las cautelas del caso y las circunstancias históricas y culturales, tuvo vigencia en la estimativa literaria de la primera mitad del XIX."¹²⁸

No podía ser de otra manera cuando una gran parte de estas poéticas son calcos formales del modelo que Boileau instauró desde 1674. El éxito que tuvo en España fue tan duradero como productivo, lo vimos en el capítulo II-1. Lo sorprendente, o quizás lo extravagante es el deseo de Francisco Martínez de la Rosa de resucitarlo en 1827 y además hacerlo desde la Francia ya inundada de Romanticismo, pues allí se publica la primera parte de las Obras literarias de D. Francisco Martínez de la Rosa, París, Didot. Contenía una Poética escrita en verso (silvas) y dividida en seis cantos (I, De las reglas generales de

¹²⁷- Leonardo Romero Tobar, Panorama crítico del Romanticismo español, Madrid, Castalia, 1994, pág.336

¹²⁸- "La Poética de Braulio Foz en el marco de la preceptiva literaria contemporánea", en Cuadernos de estudios borjanos, XV-XVI, Borja, Centro de estudios borjanos-Institución "Fernando el Católico", 1985, pág.125

composición; II, De la locución poética; III, De la versificación; IV, De la índole propia de varias composiciones [églogas, madrigales, sonetos,...]; V, De la tragedia y de la comedia; VI, De la epopeya- Conclusión) con el añadido de unas Anotaciones y de cuatro Apéndices (I, Sobre la poesía didáctica española; II, Sobre la poesía épica española; III, Sobre la tragedia española; IV, Sobre la comedia española) que han sido considerados por la crítica muy superiores al poema¹²⁹ y resultando mucho mayores en extensión¹³⁰. No es la única incursión en la poesía didáctica de Martínez de la Rosa pues en la misma obra, en el tomo IV, tenemos una traducción de la famosísima Epístola a los Pisones de Horacio, acompañada también de unas Notas explicativas. Esta versión superaba en cierto modo las anteriores del siglo XVIII y la muy cercana de Javier de Burgos¹³¹ e inauguraba una constante riada de traducciones en el siglo XIX¹³², muchas de ellas en verso que junto a las numerosas ocasiones en que fue editado en latín le hizo convertirse en uno de los textos más frecuentes del mundo escolar español. La razón principal fue la disposición gubernamental de 1850¹³³ de obligar a los alumnos a aprender de memoria la poética de Horacio. Se llevó a cabo de diversos modos, ya fuese con el texto latino, en

¹²⁹- No es mi propósito entrar en profundidad en todo aquello que la crítica ha dicho en extenso acerca de la Poética de Martínez de la Rosa por hallarse alejado de nuestro propósito de presentar un panorama histórico. Para todo ello remitiré a dos recientes trabajos en los cuales se encuentran muchas de las claves para interpretar esta preceptiva. Uno es un artículo específico y otro es el último capítulo de una obra sobre la Poética neoclásica, un resumen de sus conclusiones al respecto: José Cebrián, "Significación y alcance de la Poética de Martínez de la Rosa", en Revista de Literatura, LII, 103, Madrid, CSIC, 1990, págs.129-150 y José Checa Beltrán, Razones del buen gusto, Madrid, CSIC, 1998, págs.311-329

¹³⁰- Cebrián ha contabilizado los porcentajes: Poética, 7,290%; Anotaciones, 40,197%; Apéndices, 52,112%, en op.cit., pág.131

¹³¹- Menéndez y Pelayo piensa que no es inferior a ninguna otra de las trasladadas en verso al castellano, casi todas en endecasílabo libre. Las anteriores fueron las de Tomás de Iriarte y Fernando Lozano, ambas de 1777, y la de Javier de Burgos en 1823. Vid. Estudios y Discursos de crítica histórica y literaria, ed. nacional de sus Obras completas, vol.4, Santander, CSIC, 1942, pág.278

¹³²- Vid. Aristóteles, Horacio, Artes poéticas, ed. bilingüe de Aníbal González, Madrid, Taurus, 1988, págs.41-42

¹³³- Aradra Sánchez, op.cit., págs.71 y ss.

ocasiones comentado en castellano por párrafos temáticos, o traducido por entero al castellano. Muchos de los manuales reproducían a Horacio en los apéndices de sus tratados, junto a capítulos sobre métrica o temas de Estética como si se tratara de un complemento sin conexión alguna con lo anterior. Ese afán, que yo considero enciclopédico por imperativo gubernamental, sin más pretensiones, no produjo una corriente de renovación o de hermenéutica interpretativa del autor latino. A veces, teóricos más preparados en filología clásica como Coll y Vehí, podían permitirse el lujo de acudir a Horacio cuando necesitaban puntualizar o resumir, en una frase fácil de memorizar, algún precepto¹³⁴.

Las doctrinas de Horacio hemos de encontrarlas difuminadas a través de otros autores clasicistas (Boileau, La Harpe, Marmontel, Luzán...). Las tres dualidades (res/verba, docere/delectare, ingenium/ars), a que hace referencia García Berrio en su explicación de la doctrina horaciana¹³⁵, o la primacía de unos géneros sobre otros (la tragedia, para el latino), o el principio de retractatio, no desaparecen, como casi ninguna de las bases del Clasicismo. Entran en una nueva discusión con otros principios que sólo hace poco reconocemos como constantes en la Teoría literaria desde Aristóteles. De momento nos interesa recordar que la reflexión sobre la Epístola a los Pisones fue escasa, pero su autor no dejó de ser considerado canónico y era citado constantemente como ejemplo de teórico y de creador, principalmente al exponer la doctrina de la oda. Lo más notorio por estas fechas es el comentario de Raimundo de Miguel y Navas, de 1855, que fue muy consultado y editado durante aquellos años para memorizar en las clases¹³⁶.

Una parte de las traducciones del siglo XIX registradas por Menéndez y Pelayo o Aníbal González son en verso¹³⁷, continuando una tradición anterior, cuya última fama venía de Boileau. La

¹³⁴- Dice Coll y Vehí en sus Elementos..., op.cit., pág.241: "Además de la unidad, exige Horacio en todo poema la sencillez (simplex et unum)."

¹³⁵- Antonio García Berrio, Formación de la Teoría literaria moderna, I, Barcelona, Planeta, 1977. Sobre todo el libro segundo.

¹³⁶- Raimundo de Miguel y Navas, Exposición gramatical, crítica, filosófica y razonada de la Epístola de Q. Horacio Flaco a los Pisones sobre el Arte poética, y traducción de la misma en verso castellano, para el uso de los jóvenes que se dedican al estudio de las Humanidades, Burgos, A. Revilla, 1855

¹³⁷- Menéndez y Pelayo, Horacio en España, Madrid, Pérez Dubrull, 1885, 2ª ed., págs.336-337 y Aníbal González en su edición de las poéticas de Aristóteles y Horacio, op.cit., págs.41-42

idea de proponer un poema didáctico que sirviera de exposición de las doctrinas no era novedoso ni en la Antigüedad clásica (recordemos los poemas presocráticos en el comienzo de nuestra tradición literaria). Varios eran los motivos por los cuales este modelo gozó de tanto prestigio, entre ellos, el valor concedido al verso como vehículo para la memorización. La facilidad de recordar tiradas de versos gracias al efecto musical de la acentuación, la repetición, la rima en los países románicos, las estrofas, ha sido una de las inequívocas señales del prestigio del verso. No debemos olvidar que la literatura establecía hasta no hace tanto, quizás hasta la lectura meditada y silente de la Modernidad en el Siglo de las Luces, una relación básica entre autor, obra y auditorio. Dicho en otras palabras, se escribía principalmente, no únicamente, para que un auditorio escuchara a un lector o a un actor. El verso gracias a su musicalidad ha servido para recordar extensos pasajes como un mecanismo mnemotécnico en las escuelas.

Todo ello nos devuelve a la Poética de Martínez de la Rosa en su intencionalidad educativa. Llegamos a olvidar que el autor vivía inmerso en la concepción didáctica del hecho literario y si se desvirtúa la finalidad de su poema no resulta extraña la decepción que ha producido en la crítica posterior encabezada por Menéndez y Pelayo, frente al interés con que fue acogida y protegida gubernamentalmente. En el prólogo se cita a Moratín por su queja acerca de que España carece de la falta de un poema similar al de Boileau si exceptuamos el "redundante y desaliñado" de Juan de la Cueva¹³⁸. Aparte el nacionalismo español, resentido por tantos ataques, algunos verdaderos, otros injustos, de intentar escribir un poema didáctico del que adolecíamos¹³⁹, el propósito se expresa con toda claridad en el segundo párrafo:

"Mas por defectuosa que sea, acarreará la ventaja de allanar a otros el camino para una empresa tan difícil; siendo además muy útil a los jóvenes aplicados encontrar reunidos en un sola obra los preceptos esparcidos en muchas, y frecuentemente sin método ni orden. Hasta el hallarlos en su idioma nativo aumentará la

¹³⁸- Francisco Martínez de la Rosa, cito por Obras, B.A.E., Madrid, Atlas, tomo II, pág.227. Cita a Moratín en su sátira, Lección poética, premiada con un accésit por la academia en 1782 y que ganó Forner, y que se refiere al Ejemplar poético, de Juan de la Cueva, cuyo manuscrito está fechado en 1606.

¹³⁹- El mismo Martínez de la Rosa en su Apéndice sobre la poesía didáctica española, en Obras, op.cit., tomo III, págs.57-72, se queja del poco trato que ha tenido este género en España. No olvidemos el prestigio que la poesía didáctica había ganado en la Antigüedad, expresado en las Geórgicas de Virgilio como modelo de género y de estilo (mediano o templado). No obstante se nos hurta el conocimiento de las poéticas en verso de Ibáñez de Jesús (1795) y de Castrillón (1799), ya vistas en el capítulo II-1.

facilidad de comprenderlos, y el estar en verso la de grabarlos en el ánimo y retenerlos en la memoria."¹⁴⁰

Las alusiones a los jóvenes como principales receptores del poema se repiten a lo largo de toda la **Advertencia** inicial. La intención educativa, el deseo expresado de citar autores clásicos y modernos, el modelo en que vierte sus teorías..., todo ello conforma la interpretación completa de esta poética. Checa Beltrán en su agudo análisis crítica con dureza algunos aspectos que nosotros vemos justificados dentro de una corriente educativa y formativa de unos valores clásicos como vía curricular del saber literario. Así se explica la ausencia del debate entre clásicos y románticos o la trivialización de las teorías frente a Luzán, por ejemplo. Aún compartiendo con el citado crítico muchas de sus afirmaciones, y las de José Cebrián, nos parece sin embargo una obra escrita para un público especial, aquel que la aprenderá de memoria en las clases como lo demuestra el hecho de ser uno de los textos recomendados en las listas del gobierno para el aprendizaje de la literatura en compañía de Blair, Sánchez Barbero y Mata y Araujo en 1841¹⁴¹. La fecha, dentro de la ya triunfante revolución romántica, nos da la pista. Buscar un debate entre la poética de Martínez de la Rosa y la de Luzán, por ejemplo, como hace Checa Beltrán y antes Menéndez y Pelayo, resulta estéril pues los medios y los propósitos son otros muy distintos. No debía un educador, expositor de reglas y preceptos, crear un estado de discusión en el educando de ciertos niveles sino que debía procurar enseñar con claridad mostrando los modelos más perfectos y formando el gusto con ellos : "he preferido este medio como el más oportuno para lograr el fin que me proponía de encaminar a la juventud por la senda del acierto."¹⁴² No es de extrañar la presencia de este poema en algunos manuales¹⁴³ con el propósito de memorizar una serie de preceptos. La decisión de optar definitivamente por el texto de Horacio se debió, diferencias aparte, al prestigio del latino y al interés de mostrar unos conocimientos en la lengua clásica que el alumno debía tener en un curso superior que mezclaba conocimientos anteriores de gramática latina.

La obra de Martínez de la Rosa resulta más completa y compleja si atendemos a las anotaciones y a los apéndices. Por descontado formaban un todo, editado conjuntamente, pero los propósitos no son los mismos. Las primeras se escribieron para presentar y justificar con modelos las reglas y preceptos del poema; los segundos son un intento de esbozar un "curso de

¹⁴⁰- Op.cit., tomo I, pág.227

¹⁴¹- Aradra Sánchez, op.cit., pág.40

¹⁴²- Op.cit., tomo I, pág.227

¹⁴³- Moragues Pro, Compendio del arte de hablar, op.cit., Pedro Felipe Monlau, Elementos de Literatura, op.cit.

literatura española". Evidentemente el trabajo de componer un poema como aquel suponía recoger datos numerosos que se formalizaron posteriormente¹⁴⁴. Centrándonos en las anotaciones, nada hay en ellas que contradigan lo dicho anteriormente sobre la finalidad del poema. Cebrián dice al respecto: "Las **Anotaciones** giran todas en torno al influjo de los autores clásicos de Grecia y Roma sobre los españoles (Garcilaso, Herrera, Luis de León, los Argensola, Rioja...) e insisten de modo un tanto machacón sobre el papel preponderante que juega el "buen gusto" como árbitro y juez a la hora de la composición."¹⁴⁵

Desorienta en los críticos una cierta trivialidad en la exposición de las doctrinas y una de las causas la creemos explicada. Otra, que no podemos obviar, se centra a nuestro juicio en el tono o mejor aún en el estilo en que estos poemas se escribían. Ya Horacio había usado un modelo de epístola en verso para hablar de literatura y respondía al tópico del género desde el comienzo. Curiosamente escogió ese modelo como vehículo para sus famosas sátiras, en un tono desenfadado, casi cercano a la charla, evidentemente elegante y culta, que no se atrevió a llamar **arte poética** (el primer testimonio escrito parece estar en el libro XII de las Institutiones de Quintiliano), para dar vía a sus consejos como solía hacer al hablar de costumbres romanas e incluso de temas literarios a sus contemporáneos¹⁴⁶. El hecho de no presentar de manera sistemática sus ideas y de estar inmerso en una polémica sobre la literatura de su época con especial atención al teatro no evita que el final de su obra sea un conjunto de normas o recetas dedicadas al poeta o artifex¹⁴⁷, entendidas como reglas para la creación literaria, manteniendo la dialéctica de relación con el receptor propia de una epístola. Dejando aparte las innúmeras lecturas e interpretaciones posteriores como preceptista de Horacio, conviene recordar que los imitadores, por lo general, tenían un contacto directo con los textos latinos y estaban acostumbrados a reproducir el modelo textual de las composiciones. En este caso tanto Boileau como Martínez de la Rosa han sido acusados modernamente de ligereza expositiva y de trivializar las doctrinas que decían compartir

¹⁴⁴- Idem, idem

¹⁴⁵- Cebrián, "Significación y alcance de la Poética de Martínez de la Rosa", op.cit., pág.137

¹⁴⁶- Jean Bayet, Literatura latina, Barcelona, Ariel, 1982, págs.249-252. José Luis Moralejo se refiere a este modelo de género literario heredado de la Diatriba filosófica y la Comedia Antigua en "La literatura latina en la transición de la República al Imperio", en Unidad y pluralidad en el mundo antiguo, Madrid, Gredos, 1983, págs.170-171

¹⁴⁷- Vid. A. García Berrio, op.cit., págs.229-235

y fundamentar. Ambos, entre otros muchos¹⁴⁸, no dudaron en responder al principio imitativo más fielmente de lo que la crítica suele referir. Así Boileau cambia a menudo, incluyendo anécdotas, variando el estilo de uno más contenido a otro más cercano o familiar¹⁴⁹, a veces aconsejando, otras adoctrinando. Sin embargo la poética del español mantiene la misma línea estilística, acomodada a un estilo grave, como correspondía a tales conocimientos, alterada por algunas llamadas de atención.

El ambiente literario, ya no estrictamente escolar, de Martínez de la Rosa, parecía en muchos aspectos contemporáneos del Clasicismo francés del siglo XVII, sin haber aceptado ninguna de las críticas hechas al poema de Boileau (excesivamente rígido, alejado de la realidad genérica de su época, limitado y reductor...) ¹⁵⁰. Un grupo de escritores formados en el puro neoclasicismo, dentro de la peculiar cronología hispánica, parecía que esperaban la creación de ese poema que pedía Moratín. En ese clima Reinoso hará la reseña favorable en la **Gaceta de Bayona** de 1828: "Un poema didáctico sobre la poesía no es una obra aislada y sin trascendencia; no es sólo una nueva composición, añadida al caudal literario de alguna lengua o de algún país; es el código de la poesía nacional, es la norma del buen gusto en la literatura, es la suma de los preceptos que deben tener de memoria y consultar incesantemente los escritores."¹⁵¹

No cabe duda que el mimetismo con el fenómeno francés es la clave. A la que debemos añadir un cierto complejo de culpa por la ausencia de un Clasicismo español asimilable al del país vecino.

La Poética de Martínez de la Rosa fue un acicate para que otros escritores diesen su aportación personal a un género que creíamos resucitado para no durar. Después la preceptiva de Martínez de la Rosa aparecen sucesivamente las de Pérez del

¹⁴⁸- Cito sólo a estos dos autores por formar parte de dos extremos fundamentales de un mismo tronco, el comienzo y el final de la Poética neoclásica y por la evidente influencia del primero sobre el español.

¹⁴⁹- Vid. Carmen Bobes et alii, Historia de la teoría literaria, II, Madrid, Gredos, 1998, págs.303-319

¹⁵⁰- Vid. Alicia Yllera, Teoría de la literatura francesa, Madrid, Síntesis, 1996, págs.132-134

¹⁵¹- Vicente Lloréns, El Romanticismo español, Madrid, Castalia, 1989, pág.215

Camino¹⁵², Ribot y Fontseré¹⁵³, de Crespo¹⁵⁴, y la de Braulio Foz¹⁵⁵. Parece además que se perdió otra si hemos de hacer caso a la autobiografía de Mor de Fuentes¹⁵⁶. Resulta sorprendente que en el lapso de tiempo tan exiguo de diecisiete años desde la primera en 1827 hasta la de Braulio Foz (el autor advierte en el prólogo que fue compuesta en 1844), se hayan escrito tantos poemas didáctico-literarios¹⁵⁷. Digamos con claridad que ninguna de ellas se acerca a la Poética de Martínez de la Rosa ni en fortuna, ni en estilo poético. En pretensiones sólo Ribot, pues lleva notas y comentarios extensos al final.

Romero Tobar, comentábamos al comienzo del capítulo, refiriéndose a Ribot y a Foz, encontraba en ellos algo común: un cierto tono satírico, a veces coloquial o desenfadado, opiniones particulares sobre diversos temas y respeto a los códigos básicos del Clasicismo. Además de no hurtar a sus lectores el debate entre clásicos y románticos que Martínez de la Rosa había olvidado comentar¹⁵⁸.

Las dos restantes no se apartan del tono cercano (de Crespo) o dialógico (Pérez del Camino), ni tampoco obvian la presencia de la corriente romántica en el ámbito literario. Si acaso se aprecia en ellos una mayor cercanía al espíritu clásico que distingue a este género.

En realidad, frente a Martínez de la Rosa, estos poemas no buscan construir ese edificio de normas y belleza poética que

¹⁵²- Manuel N. Pérez del Camino, Poética y sátiras, Burdeos, Carlos Lawalle, 1829

¹⁵³- Antonio Ribot y Fontseré, Emancipación literaria, Barcelona, Oliva, 1837

¹⁵⁴- Rafael José de Crespo, Poética, Valencia, Benito Monfort, 1839

¹⁵⁵- Novísima poética española. Poema satírico en XII cantos, Zaragoza, Imp. y Lib. de R. Gallifa, 1859

¹⁵⁶- Cito por Romero Tobar, "La Poética de...", op.cit., pág.125: "En uno de estos viajes se me proporcionó leer el único ejemplar que había en Aragón, perteneciente al capitán general, de la Poética de Martínez de la Rosa, recién impresa en París. Parecióme el poema vulgar en la doctrina y friísimo en la ejecución, con cuyo motivo, vuelto a casa, despabilé o concluí en cuatro o cinco semanas otra poética en doce cantos."

¹⁵⁷- Gloria Rokiski Lázaro escribió sobre estas poéticas en su artículo "Poéticas y Retóricas en verso en la primera mitad del siglo XIX", en Varia Bibliographica, Kassel, Reichenberger, 1987, págs.595-598

¹⁵⁸- Op.cit., págs.121-125

Moratin pedía para España. Fueron escritas desde el enfrentamiento y la convivencia con el Romanticismo; revelan que en la creación literaria de su época había conciencia de estar generándose ante sus ojos una nueva manera de concebir el fenómeno de las letras. Y ellos estaban dispuestos a opinar al respecto. Su formación clásica era tan honda que la respuesta es concebir a manera de sátira, más o menos benevolente o admonitoria, un juego poético respetuoso con la tradición que habían heredado. Todos ellos sabían que uno de los tópicos del género era fingir o inventar un interlocutor, ya que se trataba de una epístola. Y sabían también cuáles debían ser los contenidos y aún la estructura: reglas generales de la escritura (la imitación, el buen gusto), la locución poética y la métrica, los géneros (con especial interés en la épica y la tragedia) y los consejos finales dirigidos al poeta donde caben los juicios de valor¹⁵⁹. Es en estos juicios donde los preceptistas daban rienda suelta a sus referencias acerca de los autores y obras que consideraban especialmente ajenos al buen gusto. Leamos parte del alegato final de Rafael de Crespo :

" Veis aquí los románticos talento,
de Apolo hijos, si esquivase el sonrojo.
Y se agrada de ilustres monumentos.
[...]
Y dice: ¡Tanto orgullo os desvanece!
¿Habéis hecho la Eneida o el Edipo?
[...]
Responden los románticos: el tipo
de poesía se perdió y le hallamos
libre como el deleite de Aristipo.
A reglas de Aristóteles hollamos;
y, sacudiendo su penoso yugo,
las alas del ingenio recobramos." ¹⁶⁰

El tono paródico se acentúa en el caso de Ribot, verdadero puente entre dos aguas. Si al principio abomina de lo clásico:

"¿Reglas me pides? No las hay, Lorenzo.
[...]
¡Y qué! ¿Será preciso sujetarnos
a seguir siempre las usadas huellas
de mis predecesores? ¿Es el drama

¹⁵⁹- Rafael José de Crespo, p.e.: Canto I, reglas generales de la poesía; Canto II, reglas particulares de poemas. O también Pérez del Camino: Canto I, la imitación; Canto II, la locución poética; Canto III, la fantasía, poemas líricos; Canto IV, la dramática; Canto V, la epopeya; Canto VI, consejos al poeta.

¹⁶⁰- De Crespo, Poética, op.cit., pág.45

como el pecado que heredamos de Eva?" ¹⁶¹,

y parece que en el asunto de la **retractatio** ha optado por asumir lo novedoso en forma de invención a la manera romántica, más adelante parodia igualmente las creaciones de la nueva escuela:

"Lejos de mí la absurda tolerancia
de soportar demonios a docenas,
y llenar el proscenio de fantasmas
como si fuese mágica linterna.
Ni a los paletos embobar pretendo,
ni asustar a los niños; ni es mi idea
hacer fundir las tablas, remedando
los fieros terremotos de Orihuela." ¹⁶²

Refiriéndonos a las fuentes hay una cierta homogeneidad en todos ellos proveniente de sus conocimientos clásicos: Aristóteles, Horacio, Vida, La Harpe, Boileau, Luzán..., añadiendo como ejemplificación de modelos a los clásicos latinos y españoles (ignorados los medievales y los considerados exageradamente barrocos), así como algunos contemporáneos de clara inspiración dieciochesca y otros cercanos al Romanticismo (sobre todo en el comentario a la lírica romántica de Ribot) ¹⁶³.

Dentro de la cronología que venimos manejando, hasta los años sesenta, hay que referirse todavía a algunos textos de índole varia, a veces dentro del ámbito escolar, otras como complemento de tratados de versificación, que son fundamentalmente de Teoría literaria, más aún de Poética. Hay en ellos reflexiones sobre los géneros o la definición, fines y medios de la poesía. En nada se apartan de los mismos criterios eclécticos de los manuales y de sus fuentes clásicas: Blair, Sánchez Barbero... Aquellos que se escribieron como complemento de tratados de versificación, por ejemplo el Diccionario de la rima de Aicart ¹⁶⁴, siguen las pautas de otros tratados de Poética anteriores en los cuales las obras en prosa, aunque también fueran consideradas poéticas, no cabían en su teoría de los géneros. Cabe considerar la cantidad de manuales que venían incluyendo un apéndice o un capítulo sobre métrica castellana, utilizando los ejemplos como modelos que los alumnos estudiaban.

¹⁶¹- Ribot, Emancipación literaria, op.cit., pág.44

¹⁶²- Op.cit., pág.48

¹⁶³- Se cita a Collins, Salas y Quiroga, Escosura, Bretón de los Herreros... Vid. Romero Tobar, "La Poética de Braulio Foz...", op.cit., pág.124

¹⁶⁴- Agustín Aicart, Diccionario de la rima, Barcelona, Vda. e hijos de Brusi, 1829

La Poética trágica de Avecilla¹⁶⁵, es aún más selectiva, pues se trata de exponer la doctrina sobre la tragedia clásica y su necesidad de adaptarla a algunos criterios del Romanticismo; esto es, a la realidad de 1834, dado que considera que ninguna obra de teatro contemporánea puede llamarse tragedia.

Curiosamente el triunfo del Romanticismo en España en los años treinta sugiere a algunos teóricos la necesidad de retomar y actualizar formas y modos de antiguos géneros. La solución ecléctica que ofrece de la Avecilla no es en el fondo una manifestación romántica en su sentido más amplio. Acaso las soluciones conciliatorias que vamos observando en las preceptivas de estos años sean la verdadera opción que muchos escritores asumieron en la creación literaria.

¹⁶⁵- Pablo Alonso de la Avecilla, Poética trágica, Madrid, Imp. que fue de Bueno, 1834

II-3 LA PRECEPTIVA ESPAÑOLA A FINES DEL SIGLO XIX

Desde los años sesenta la trayectoria de la historia de la educación española ya ha sido marcada. Se desarrollaron los principios de la Ley de 1857 con variaciones mínimas que afectaron a aspectos puntuales según conviniese. Estas décadas hasta el cambio de siglo se caracterizarán por una voluntad fortísima de todas las ideologías por controlar el sistema educativo, favorecido por aquel afán centralista observado en el capítulo II-2-1, a propósito de las intenciones de Gil de Zárate al procurar por todos los medios posibles que el Estado controlase el sistema en cada una de las escalas primaria, secundaria y universitaria. Conforme el Estado liberal fue suprimiendo y ocupando las Instituciones del Antiguo Régimen se produjo un nuevo sistema de centralismo, traducido en forma de dirigismo estatal, así la preocupación por controlar la educación lleva tras de sí las luchas sobre la libertad de enseñanza y de cátedra¹. En el campo de la literatura dentro del ciclo educativo, el sistema legal no produjo ningún cambio especial que reformara su situación; conviene recordar su presencia en la secundaria bajo el nombre de Retórica y Poética, y en la Universidad tanto en las facultades de Letras como en los preparatorios de diferentes carreras, con el de Literatura General y Española o Principios Generales de Literatura y Literatura Española².

¹- Vid. Ivonne Turín, La educación y la escuela en España de 1874 a 1902: Liberalismo y Tradición, Madrid, Aguilar, 1967, págs.53 y ss.

²- Para la historia pormenorizada de la educación en España, en la que no me cabe entrar en detalle, remito a las entradas de las notas 1 y 2 del capítulo II-2-1. Solamente haré referencia de los hechos puntuales que afecten a la descripción diacrónica de las poéticas y retóricas.

II-3-1 El marco educativo

El camino de la preceptiva española aparecía constreñido desde hacía años por el sistema educativo, marcando sus límites y trazando sus fronteras en los programas de las asignaturas. La pertenencia al ciclo educativo supuso sacar a la luz todas las contradicciones que hoy encontramos: la pervivencia de las teorías classicistas, los contenidos, la extensión, la forma, el didactismo, incluso la tipografía.

Durante los años sesenta todavía el número de las preceptivas era razonablemente cuantificable. Más adelante, en los últimos treinta años, las cifras se disparan. Hay años en los cuales aparecen, sin hacer caso a las reediciones de textos anteriores, seis (1890, 1899) y hasta siete (1891) nuevos manuales³. Los motivos son de índole socioeconómico principalmente. Conforme el Estado fue recuperándose económicamente y desarrollando sus funciones efectivas, en un proceso que dura casi todo el siglo, se fueron creando los Institutos provinciales en las capitales. En cada Instituto los profesores procuraban escribir manuales ajustados a los programas que el Gobierno iba disponiendo, para que fuesen utilizados en sus clases. De esta manera se favorecía la publicación de textos, y estos eran invariables en sus contenidos más externos. El Estado lo admitía como un sobresueldo o un complemento a unos salarios bastante exigüos⁴. Leamos lo que comenta Aradra Sánchez al respecto: " Precisamente corresponde a esta época la mayor profusión de libros de preceptiva literaria, directamente relacionada con la demanda de unos centros de enseñanza que los utilizan como libros de texto. las disposiciones oficiales en este terreno, su control de los métodos y planes de estudios y la obligatoriedad de contar con

³- Vid. Juana de José Prades, La Teoría literaria, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954, pág.53, o la Cronología incluida en el capítulo II-5 de esta tesis doctoral.

⁴- Dice Aradra Sánchez al respecto resumiendo a Ivonne Turín: "La insuficiencia del sueldo de los profesores de instituto y facultad se veía compensada gracias a los beneficios que les proporcionaba la venta de los libros de texto, tanto más caros cuanto más gruesos.", en De la Retórica a la Teoría de la Literatura (siglos XVIII y XIX), Murcia, Universidad, 1997, pág.42

un manual adecuado a cada nivel, inciden en gran medida no sólo en el perceptible aumento de la producción teórico-literaria, sino en su uniformidad, y por ende, en su falta de originalidad en la mayoría de los casos."⁵

La uniformidad a que alude Aradra no significa una esterilidad absoluta, muchos de estos manuales reflejan novedades interesantes o reestructuran los temas del saber clásico a la luz de recientes terminologías críticas en el análisis literario. Esa demanda también supone una especialización de los textos: usando Plan del 24 de Julio de 1846, Estética o filosofía del arte, Preceptiva, para formar el buen gusto, y Analítico-crítica o la descripción de los modelos en su marco histórico⁶, se adaptaban los manuales para su uso en la Universidad y en la secundaria. Con los mismos esquemas se profundizaba más en aspectos determinados de la preceptiva oficial y se iban incorporando las novedades comúnmente aceptadas de unas, principalmente las de cursos superiores, a las demás. Normalmente los títulos delataban la pertenencia de cada una de ellas a los ciclos diferentes. Las de secundaria con la denominación de Retórica y Poética a modo de complemento nominal de un grupo de palabras que hacen referencia a su uso educativo, ya fuesen Nociones, Curso, Instituciones, Apuntes, Lecciones... En el caso de los manuales universitarios se repiten los títulos con la distinción de Literatura General y Española.

A mediados de la década, en muy cercana fecha a la Revolución de 1868, surgen voces preocupadas por el futuro de la Retórica y la Poética en cuanto asignatura con unos contenidos y unos fines pedagógicos muy concretos. Nos referimos a dos artículos, incluidos en sendas obras recopilatorias de crítica literaria y pedagogía. En primer lugar, por orden de datación, fijamos nuestra atención en el artículo de Gumersindo Laverde, titulado "La asignatura de Retórica y Poética", de 1865, incluido en sus Ensayos críticos⁷. Laverde parte de una concepción filosófica de la Retórica. La Lógica moderna, heredada de la aristotélica pero radicalmente distinta, basada en Descartes y Locke, no podía admitir fácilmente que los componentes argumentativos del mensaje estuvieran facilitados de antemano desde presupuestos externos al propio mensaje. La inventio y la dispositio de los tratados clásicos hacía tiempo que habían sido desplazadas, primero por la Dialéctica desde Petrus Ramus en el siglo XVI, y después por el Sensualismo y la escuela escocesa del

⁵- Op.cit., pág.44

⁶- José V. Fillol, Sumario de lecciones de un Curso de Literatura General y principalmente Española. Cito por Valencia, J. Doménech, 1872, 3ª ed.

⁷- Gumersindo Laverde, Ensayos críticos de Filosofía, Literatura e Instrucción Pública españolas, Lugo, Soto Freire, 1868

siglo XVIII⁸. El propio Blair desconfiaba del uso de las teorías argumentativas de la Retórica clásica. En un texto de sus Lecciones sobre la Retórica, citado expresamente por Aradra, se nos dice: "Lo verdaderamente sólido y persuasivo se debe sacar **ex visceribus causae**, del conocimiento íntimo de la materia y de su profunda meditación. Los que dirigen a otras fuentes a los que estudian la oratoria los descaminan: y queriendo hacer de la retórica un arte perfectísimo hacen ciertamente de ella un estudio frívolo y pueril. Por tanto tengo por inútil detenerme más sobre esta doctrina de los tópicos, o lugares retóricos."⁹ No en vano los primeros libros de su preceptiva sólo tratan de los caracteres de los pensamientos que forman parte de cualquier composición. El ejemplo será repetido miméticamente por casi todas las preceptivas españolas. Laverde en realidad funda sus principios en los intereses pedagógicos. El plan de estudios debe enseñar a pensar antes de entrar en el conocimiento de la Retórica, dice en compañía del ejemplo de Jovellanos y Quintana¹⁰, ambos preocupados por el sistema educativo. Más significativo a nuestro juicio es la determinación de volver a la petición del Informe de Quintana en la denominación y contenidos de la asignatura. Recordemos que Quintana prefería la denominación de **Literatura** por varios motivos todos presentes en el artículo de Laverde, destacando que ningún humanista separaba los estudios de Retórica y Poética¹¹. Se propone, ajustándose a modernos criterios, la denominación de **Principios de Literatura** ya que no se busca la formación de poetas u oradores sino la "adquisición del buen gusto en todos los géneros de escribir que se conocen" de dos maneras principales: educando el gusto para percibir las bellezas de los textos y encontrando medios de expresión adecuados¹². Los manuales de entonces, a juicio de Laverde, incluían diferentes tratados: uno sobre elocución, propiamente retórico, común a todo género de escritos, y tres más

⁸- No pretendemos afirmar categóricamente que la **elocutio** había sido aceptada como la única parte del discurso retórico generalmente admitido. Solamente queremos señalar que la intención de relegar a la **inventio** y a la **dispositio** como mecanismos que prefijaban el discurso (caso de los **loci** o los **topoi**) o lo pervertían frente a la Dialéctica nació en la misma Antigüedad, con Platón (vid. Bice Mortara Garavelli, Manual de Retórica, Madrid, Cátedra, 1991, págs.22-24), si bien es cierto que su ataque tenía por objeto el uso que de la retórica hacían los Sofistas.

⁹- Apud Aradra Sánchez, op.cit., pág.95

¹⁰- Laverde, Ensayos críticos, op.cit., pág.95

¹¹- Op.cit., pág.100

¹²- Op.cit., págs.100-101

referentes a obras poéticas, oratorias y didácticas¹³. Su propuesta consiste en un primer curso de Lógica y Filosofía aunque se incluyan nociones de elocución y arte métrica y, como consecuencia, un segundo de Principios de Literatura con los siguientes contenidos: teoría de géneros de escribir, expresión de la belleza, persuasión al bien, desarrollo de la verdad¹⁴. Esta pretensión no tuvo eco, ni siquiera el propio autor llegó a desarrollarla a pesar de sus intenciones de preparar un manual a medias con su alumno y amigo Menéndez y Pelayo, para el que escribiría el tratado de Retórica y don Marcelino el de Estética¹⁵.

El segundo artículo, fechado en 1866, titulado "Sobre el estudio de la Retórica y la Poética en la segunda enseñanza", otra vez el interés pedagógico, pertenece a una colección de Estudios literarios¹⁶, escritos por Giner de los Ríos. Allí volvemos a observar que en aquellos años se fraguaba una renovación de la preceptiva desde presupuestos filosóficos. Tras un repaso a la historia de la retórica, Giner hace referencia a una **Ciencia de la Literatura** cuyo nacimiento se debe a la filosofía alemana de su siglo. Considera que en España se notan las tendencias científicas en las preceptivas, no obstante esas tendencias "no son fieles en el transcurso de la obra y no las desenvuelven metódicamente pese a estar dedicadas a la enseñanza."¹⁷ Para evitar que la Retórica y la Poética sean vistas como simples reglas compositivas o un mero oficio mecánico se han de organizar bajo el paraguas de la **Literatura General**, única manera de evitar la separación entre la Preceptiva y la Estética¹⁸. Giner de los Ríos confiesa basarse en de la Revilla y Arpa y López, autores de manuales¹⁹ en los cuales se intenta

¹³- Op.cit., pág.102

¹⁴- Op.cit., pág.103

¹⁵- Sáinz Rodríguez, Historia de la Crítica Literaria en España, Madrid, Taurus, 1989, pág.246

¹⁶- Francisco Giner de los Ríos, Ensayos literarios, Madrid, Imp. de R. Labajos, 1866. Cito por la 2ª ed., Estudios de Literatura y Arte, Madrid, V. Suárez- J. M. Pérez, 1876

¹⁷- Op.cit., pág.137

¹⁸- Op.cit., págs.139 y ss.

¹⁹- Manuel de la Revilla, Pedro Alcántara, Principios de Literatura General e Historia de la Literatura Española, Madrid, Tip. del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1872, 2 vols. y Salvador Arpa y López, Principios de Literatura General o Teoría del Arte literario, Cádiz, Imp. de la Revista Médica, 1874

definir los estudios literarios como una ciencia con un fondo filosófico que contiene principios generales del proceso creativo y particulares, pertenecientes a los géneros literarios. Las voces que pretendían reformar los estudios de Preceptiva nunca pensaron en que las lindes de este saber saldrían fuera del campo educativo pese a las pretensiones de construir un edificio filosófico, válido para cualquier perspectiva de análisis. La recepción de estos manuales pasaba por el tamiz del Gobierno, si no se aprobaban carecían de posibilidades de publicarse, y para ser publicados debían responder a los Planes, apenas cambiados. Esa inmovilidad no obedecía a una voluntad de reducir o limitar el saber teórico, sino a que la función gubernamental era asegurarse de que todos los alumnos sabían los mismos contenidos de todas las asignaturas.

Sea como fuere, estos fenómenos que hemos venido describiendo en los primeros sesenta años del siglo, principalmente desde las Leyes de 1845 y 1857, con su intervencionismo y la reglamentación de la Preceptiva dentro de las vías curriculares, se multiplicarán a partir de los años setenta. Tanto la repetición de materias como el interés en renovar conceptos y esquemas pedagógicos o el más absoluto plagio conceptual y formal, tendrán amplia cabida. Cabe citar el prólogo de Manuel de la Revilla como muestra de varios de los problemas a que se enfrentaban los autores universitarios, a primera vista los más creativos intelectualmente, para renovarse o actualizarse:

"La índole especial de las cátedras de Principios Generales de la Literatura y Literatura Española, nos obligaba a tener muy en cuenta esta última circunstancia. Forman parte estas cátedras del llamado Preparatorio de Derecho, y a ellas concurre abigarrada mezcla de alumnos de todos los años de la carrera y de todas las edades, faltos casi siempre de la preparación necesaria para este linaje de estudios. De aquí que el escribir un libro para tales clases sea empresa en extremo difícil: pues si no ha de confundirse con uno de esos vulgares manuales de Retórica que por ahí pululan, tampoco es posible darle la oportunidad y extensión que requieren estos estudios. ¿Cómo exponer con el necesario rigor científico la Estética y la Filología en obras destinadas a alumnos que carecen casi por completo de toda instrucción filosófica, apenas saben el latín y quizá no conocen bien su propio idioma? ¿De qué serviría escribir un tratado magistral del que no lograrían entender una sola palabra? Es pues, indispensable mantenerse en un término medio, muy difícil de precisar, y acometer la ardua empresa de escribir un tratado elemental, muy claro, metódico y de poca extensión, que cuando menos sirva para preparar el espíritu de los alumnos para más profundos y detenidos estudios."²⁰

En los últimos treinta años del siglo el marco educativo se

²⁰- Principios de Literatura General, op.cit., pág.VII-VIII del prólogo.

rigió por una curiosa mezcla entre las leyes liberales de mediados del XIX y algunas resoluciones del Reglamento aprobado tras la Revolución del 68, en la ley del 25 de Octubre de ese mismo año. Uno de los principios fundamentales de esa ley fue decretar la libertad de texto²¹. La poca vigencia del Reglamento no bastó para que sus intenciones pedagógicas, muy ambiciosas, cayeran en saco roto. Refiriéndonos a la Preceptiva los legisladores rechazaban los logros que Gil de Zárate aseguraba haber obtenido frente a lo anterior. Se acusaba a anteriores legislaciones de pretender "cortar el vuelo del libre pensamiento y detener el progreso, aspirando a crear solamente retóricos inútiles, latinos rutinarios y argumentadores estériles"²². Era la airada respuesta a la pretensión liberal de dignificar los estudios clásicos, necesitados de una profunda renovación desde la decadencia del sistema educativo del Antiguo Régimen. Ahora se aboga por un sentido distinto y práctico: "Tiempo es ya que la enseñanza pública satisfaga las necesidades de la vida moderna, y tenga por principal objeto no formar sólo latinos y retóricos, sino ciudadanos ilustrados, que conozcan su patria en las diversas manifestaciones de su vida nacional, y puedan enaltecerla y honrarla aplicando ingeniosa y libremente su actividad individual al progreso científico, artístico y literario."²³

La ley pronto se derogó en favor de otras (como el proyecto del 76 o el Plan del 85) que combinaban principios del 57 y del 68²⁴. A efectos de la influencia del proceso legislativo en la Preceptiva quedan algunos puntos de interés.

En primer lugar, la gran inflación de manuales en los últimos treinta años, cerca de setenta, sin contar otras ediciones ni algunas retóricas eclesiásticas ni colecciones de discursos o modelos, tiene explicación en que el Ministerio dejó de promocionar listas oficiales restringidas de libros y aceptó, siempre que siguieran los programas, que cada profesor propusiera su texto como guía obligada durante el curso. Así, conforme se creaban los Institutos provinciales y las cátedras correspondientes, los manuales iban apareciendo. Dice Aradra al respecto: "Si repasamos los lugares de edición de la mayoría de las obras de las últimas décadas del XIX, observamos que son pocas las provincias que no cuentan con alguna representación: Granada, Cádiz, Pamplona, Gijón, [...] Los tratados escritos por los catedráticos y profesores de los centros de secundaria de

²¹- Ivonne Turín, La educación y la escuela en España..., op.cit., pág.292

²²- Ministerio de Educación y Ciencia, Historia de la Educación en España, Madrid, M.E.C., 1985, tomo II, pág.336

²³- Op.cit., págs.337-338

²⁴- Vid. I. Turín, op.cit., págs.292 y ss.

estas provincias eran publicados en la misma región, y con frecuencia en la misma ciudad en la que estaba ubicado el instituto."²⁵

En segundo lugar, la pugna entre libertad de cátedra y libre elección de textos, en un constante tira y afloja con los sucesivos gobiernos, permitirá que algunos manuales, sobre todo los de tipo universitario, vayan introduciendo novedades. Algunas serán de tipo terminológico (palabras como fondo y forma, crítica literaria, teoría literaria, ciencia literaria, producción y público,...), otras afectarán a la estructura de los manuales (esquemas de llaves, variaciones tipográficas para indicar pasajes importantes, cuadros sinópticos, aligeración de algunos tratados o importancia de otros,...). Esas novedades convivían con toda naturalidad con la terminología más clásica heredada todavía de manuales como el de Blair, así cualquier teoría de los géneros no dejaba de contener la diferenciación prosa-verso y la concepción de literatura como toda manifestación escrita de modelos de textos (epistolar, didáctico-filosófica, histórica,...).

Y en último lugar, en un intento de modernización y de reestructuración de los saberes, el Ministerio estableció por Real Decreto el 16 de Agosto de 1880 la división entre Literatura General y Literatura Española. La primera era a grandes rasgos la parte filosófica o Estética y la parte de Preceptiva (principios de Retórica y de Poética como el discurso o las figuras o los géneros) y la Literatura Española se correspondía con la anterior tercera parte de los manuales, o sea, la Historia de la Literatura española, cercana a lo que hoy conocemos: una visión de los autores y obras inmersos en sus respectivas épocas, debidamente caracterizadas y sometidas a criterios cronológicos. La repuesta de algunos autores no se hizo esperar. Por ejemplo, Mudarra se acomodó la nueva legislación reestructurando físicamente su manual. Si en 1876, la versión de sus Lecciones de Literatura General y Literatura Española contenía un sólo volumen, después del nuevo decreto, en 1881, tenemos su obra corregida y aumentada para ajustarse a las nuevas circunstancias publicándose en dos volúmenes con nombres distintos: Literatura General y Literatura Española ²⁶.

²⁵- Op.cit., pág.44

²⁶- Prudencio Mudarra, Literatura general y Literatura española, Sevilla, Gironés, 1876. La segunda edición consistía en dos volúmenes independientes titulados Literatura general, tomo I y Literatura española, tomo II, en Sevilla, Imp. de J. M. Ariza, 1881

II-4 ALGUNAS CUESTIONES GENERALES SOBRE LA PRECEPTIVA DEL SIGLO XIX

II-4-1 La Estética

Las cuestiones sobre Estética son parte fundamental de cualquier acercamiento a la Teoría literaria. Saber cuáles eran las ideas acerca de la belleza, el arte, el efecto estético y su finalidad en los tratadistas de todas las épocas desde Aristóteles hasta hoy, es una de las tareas más formidables y clarificadoras que se puedan llevar a efecto. También de las más complejas, entre otras cosas por su radical interdisciplinariedad. Ese "problema de competencias" suele zanjarse con un mirar hacia otro lado en muchos trabajos teórico-literarios. Curiosamente en el siglo XIX nos encontramos ante preceptistas que abordan la cuestión estética casi en la totalidad de su número por imposición de programas educativos o por presión de las influencias que recibían, pero que a veces parecieran ajenos a cuantos principios estéticos acababan de explicar. En cierto modo los manuales se estudiaban por partes tan definidas que algunas podían saltarse sin que ello supusiera ignorar o malinterpretar lo que venía a continuación, en muchos casos se trataba de cuestiones inconexas. Sin embargo era lugar común en aquellos autores definir y desarrollar una parte integrante del hecho literario llamada Estética, o Calología (como la definió Jungmann), o Literatura filosófica. Desde las consideraciones sobre el gusto a modo de apéndices, caso de Sánchez Barbero en 1805, hasta las preceptivas de finales de siglo, con unos capítulos elaboradísimos acerca de principios estéticos que llegan a ocupar la mitad del manual en algunos textos, hay todo un camino poco mencionado en nuestra tesis todavía. La razón no es otra que evitar la repetición y superposición de temas. Queríamos dejar constancia de la presencia de la Estética en el correr de la preceptiva decimonónica pero remitimos al capítulo III-3 para detallar con particularidad todos aquellos aspectos, incluido el histórico, que ayuden a describir el fenómeno de la Poética.

II-4-2 La educación y el didactismo

Desde los viejos tiempos de la formación de ciudadanos cultos en Grecia y Roma, la Retórica ha venido considerándose uno de los vehículos educativos más eficientes y el más antiguo conservado. Formaba parte de un proceso asociado a los conocimientos lingüísticos que comenzaba con el aprendizaje de las palabras, ya fuese en la escritura o la oralidad¹. En todos los manuales de Historia de la Retórica podemos reparar en la relación estrechísima entre Retórica y Educación, sobre todo a partir de la consideración que tuvo en Roma, culminando en la visión enciclopédica de Quintiliano cuando ya la efectividad de los géneros discursivos se vio cercenada por la caída del sistema republicano. En ese momento sucede la **reconversión** de la Retórica; en palabras de David Pujante: "Pero, paradójicamente, la decadencia de la retórica coincidió con el hecho de convertirse en la disciplina más importante de la educación romana. Se debe a que este género se desborda sobre las disciplinas cercanas. El refinamiento cultural pone de moda la conferencia pública, apareciendo un nuevo tipo de composición que tiene como tema algo puramente imaginario. La práctica de la lectura en voz alta borra toda frontera entre palabra y libro. La elocuencia impone sus categorías a todas las formas de la actividad del espíritu: poesía, historia e incluso filosofía. Ya no tiene el rétor como objetivo el ingenioso discurso que persuade sobre importantes cuestiones ciudadanas. Su misión es

¹- Tendemos a olvidar con frecuencia que la Retórica nació como una disciplina lingüística fundamentalmente, aunque hoy la recibamos asociada al lenguaje escrito y principalmente a la Literatura. Recordemos lo que opina al respecto López Eire: "La retórica es el arte de conocer y manejar debidamente la fuerza del lenguaje. Como tal nació esta disciplina en la antigua Grecia y así mismo es considerada hoy día merced al afianzamiento y la difusión del punto de vista de la lingüística pragmática.", y más adelante remacha: "O, dicho de otro modo, al lenguaje se le empezó a estudiar por sus efectos, por su potencia, por sus maravillosas aplicaciones prácticas a la vida social y política, por su enorme capacidad de acción en la comunidad humana del derecho de libertad de palabra y del de igualdad para hacer uso de ella en público, es decir, de lo que los antiguos griegos llamaron **parresía e isegoría**.", en Isabel Paraíso (coord.), TÉCHNE RHETORIKÉ. Reflexiones actuales sobre la tradición retórica, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999, pág.19

crear personas cultas, educadas. De ahí que se establecieran los niveles de educación, siendo el más elevado el que estaba bajo el control de un **rhetor**. Los otros eran del control del **litterator** y del **grammaticus**."²

No es ahora el momento de esbozar una historia de la Retórica dentro del marco educativo hasta el siglo XIX³, baste la afirmación de que a grandes rasgos toda educación basada en principios lingüísticos o humanísticos nunca olvidó la enseñanza del proceso retórico en la cúspide, aunque hubo de codearse con disciplinas filosóficas como la Lógica o la Dialéctica y, sobre todo, con los impedimentos que la doctrina eclesiástica puso a la utilización de argumentos que podían ser susceptibles de enfrentarse al Dogma.

Retomamos el desarrollo de nuestro tema cuando la propia Iglesia, desde su seno, ampara y protege los estudios retóricos por dos motivos: su uso teórico para la formación de un grupo de personas preparadas dentro de una serie de conocimientos, la llamada **ratio studiorum**, y su uso práctico en la revitalización y dignificación de las **artes praedicandi**, que habían pasado de buscar la conversión por el convencimiento bajo el medio de la palabra de la época de San Agustín⁴ a los excesos verbales de los sermones de la Retórica eclesiástica del siglo XVII.

La **ratio studiorum** de los jesuitas, asociados al proceso de la Contrarreforma y al Barroco⁵, era un plan de estudios que concedía a la Retórica el más alto papel dentro de las disciplinas humanísticas. Las materias que debían conocer estaban orientadas hacia la comprensión de la Teología y las Sagradas Escrituras, preparándose con el conocimiento de las "letras de

²- David Pujante, El hijo de la persuasión: Quintiliano y el estatuto retórico, Logroño, Gobierno de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, 1996, pág.36

³- Desisto de citar todos los manuales de historia de la Retórica a que podemos acceder con facilidad y que resumen la relación con el sistema educativo desde la época clásica, y no por desidia sino por falta de espacio ya que la historia de una es parte de la del otro también. Cualquier manual, y hoy hay infinitud, casi todos interesantes por una u otra razón, nos permitirá echar una rápida ojeada a este fenómeno.

⁴- La Iglesia superó el debate sobre la licitud del uso de este método persuasivo heredado del paganismo romano gracias a las consideraciones de San Agustín en su obra De doctrina christiana, acabada en el 426. Vid. James J. Murphy, La Retórica en la Edad Media, México, F.C.E., 1986, págs.59-76

⁵- La polémica sobre la asimilación directa entre jesuitismo y Barroco puede revisarse en Antonio García Berrio, Formación de la Teoría literaria moderna, 2, Murcia, Universidad de Murcia, 1980, págs.280-285

humanidad" que, excluida la gramática por su elementalidad (se consideraba únicamente como el aprendizaje básico de lectura y escritura), contenía a la poesía, la historia y la retórica⁶. Ese camino humanístico se convirtió en un camino trillado por numerosos alumnos de colegios jesuíticos (religiosos y seculares) para los cuales se uniformizaron los conocimientos mediante la enseñanza de los mismos temas y de los mismos libros. En el caso de la Retórica ya conocemos el cambio del clásico manual de Cipriano Suárez al de Colonia-Juvencio desde 1726. Puesto que la Universidad del siglo XVIII había perdido las tradiciones entre la inercia estructural, la desidia y el intento de recuperación de la realidad científica de su época mediante el intento de ciertas reformas que únicamente alargaron el desastre, la tradición retórica pasó por un período en el cual sólo estos colegios y el intento individual de ciertos maestros por recomponer la totalidad del sistema (Capmany, Mayans, Pabón, Hornero,...), mantuvieron su vigencia⁷.

Otra cuestión, no menos importante, sería tratar de clarificar qué tipo de Retórica, y con cuáles contenidos, defienden los jesuitas en la **ratio studiorum**. Sin duda interesan todas las **partes artis**, con inclusión de la **actio** y la **memoria**, puesto que un gran número de los alumnos habrán de predicar en los púlpitos cuando se ordenen sacerdotes. Se observa también un especial interés en desarrollar una particular teoría elocutiva que pueda ser reconocida como una marca propia y una superación: producir una retórica ecléctica de corte asianista, volcada por tanto en fenómenos de figuras y gran variedad de modelos, según Fumaroli una especie de "segunda sofística" sagrada⁸.

Rico Verdú repasa los caracteres de las retóricas españolas y las peculiaridades que se derivan de su pertenencia al sistema educativo de los jesuitas⁹. Existen puntos inevitables de coincidencia con el caso francés, no obstante son otras las realidades. Al analizar la Retórica de Cipriano Suárez como libro de texto, Rico Verdú nos disecciona brevemente algunos fenómenos:

⁶- Vid. José Rico Verdú, La Retórica española de los siglos XVI y XVII, Madrid, CSIC, 1973, págs.58 y ss.

⁷- Vid. Aradra Sánchez, De la Retórica a la Teoría de la Literatura (siglos XVIII y XIX), Murcia, Universidad, 1997, págs.32-34. Aquí se afirma la rareza de las cátedras de Retórica, la escasez de alumnos y profesores en los primeros años del siglo XVIII y su lenta recuperación.

⁸- J. A. Hernández Guerrero, M^a del Carmen García Tejera, Historia breve de la Retórica, Madrid, Síntesis, 1994, pág.109. Se resumen las indicaciones de Marc Fumaroli acerca de la labor de los jesuitas de Francia en la enseñanza retórica, de su obra L'Âge de l'Eloquence, Gêneve, Droz, 1984, 2^a ed., págs.677 y ss.

⁹- Op.cit., págs.57-72

ofrecer una elocuencia cristiana y moral, aún corriendo y asumiendo el riesgo de apartar a los alumnos de todo contacto con los clásicos, y las claves textuales que permiten abordar la conversión de tratados que recogían toda la materia retórica en manuales. De este modo Suárez escribe un libro de texto claro, bien dividido, con indicaciones marginales de materias y un resumen. Otros autores, el padre Bravo o el padre Alcázar, por ejemplo, en sus respectivos manuales iban reestructurando la doctrina de las figuras hasta convertirla en un inmenso tratado de todos los fenómenos posibles de la elocución retórica, colocadas y recolocadas hasta la extenuación. No debemos olvidar tampoco que las clases de retórica se complementaban con ejercicios prácticos de modelos de textos o imitación, y de los **progymnasmata**. La tradición práctica hubo de sufrir la primera baja en el proceso de decadencia de la calidad de los estudios humanísticos relacionados con la enseñanza, universitaria o no, que derivó en un final de siglo tan poco prometedor en estos saberes y del que costó tanto poderse recuperar.

En el siglo XVIII la relación entre educación y Retórica había de manifestarse como uno más de los campos abiertos entre la Ilustración y su nueva manera de juzgar las realidades humanas, y la Tradición, o, si se quiere, un conflicto al que debía enfrentarse la nueva Lógica. La Retórica siguió considerándose una asignatura importantísima y a su vez no faltaron autores que intentaron renovarla desde presupuestos filosóficos modernos como el Racionalismo francés y el Empirismo inglés, sin olvidar el auge de la concinatoria¹⁰, como lo prueba el hecho de que algunos de los más famosos autores de tratados de Retórica eran a la vez oradores sagrados, algo muy común entre los predicadores británicos, caso de Hugo Blair.

Hablando del mundo español en particular, Aradra Sánchez lo ve como un proceso que avanza lentamente desde la presencia de la influencia eclesial en la escuela (jesuitas, escolapios, calasancios,...) y el descrédito en el que cayeron los predicadores, reflejado en la literatura en una novela de éxito¹¹ (y otras manifestaciones de signo crítico-literario en forma de

¹⁰- Hernández Guerrero, García Tejera, Historia breve..., op.cit., págs.121-123

¹¹- Hablamos de la célebre Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes, del padre jesuita José Francisco Isla. Álvarez Barrientos en su edición de la obra (Barcelona, Planeta, 1991), comenta los éxitos de la novela desde la aparición de su primera parte en 1758 y las vicisitudes de la misma cuando fue prohibida por la Inquisición meses después. La gran acogida europea, en Inglaterra llegó a ser publicada por suscripción popular, reclama nuestra atención sobre el hecho de considerar que además de sus virtudes literarias, fue comparada con el Quijote, el público lector estaba muy sensibilizado con el tema de la reforma de la Oratoria sagrada.

sátiras, apólogos, discursos o comentarios), hacia la secularización, y cuyo fruto serían los nuevos planes de estudio del siglo XIX¹².

Desde un plano puramente sociológico, los autores del siglo XVIII son profesores (de Latinidad y Retórica, de Letras Humanas o de Humanidades, según Aradra, a quien seguimos resumiendo), eruditos y religiosos, exceptuando algunos incipientes hombres de letras profesionales, que deciden escribir un manual que pueda ser usado en sus clases. La modernidad ilustrada fiaba más de la letra escrita, promovía el uso de manuales en las clases para cada asignatura, y de este modo, el control sobre la enseñanza podía ser efectivo y real en lo referente a los contenidos de la asignatura.

Desde la secularización progresiva, el fenómeno forma parte de un proceso natural a todas las culturas europeas, convirtiendo a la sociedad burguesa civil en el centro objetivo de las propuestas y medios educativos de la sociedad. Nosotros ya hemos revisado los principios de las Leyes decimonónicas en lo relativo a los fines de la asignatura de Retórica y Poética: no consiste en crear buenos escritores, hombres de letras o eruditos¹³, sino en educar para tener disponibles buenos ciudadanos, cultos, eficientes, posibles candidatos a formar parte de las nuevas instituciones que el Estado moderno necesitaba integrar para su Administración o la gestión de las empresas de la esfera privada, en cualquiera de sus escalafones.

En cuanto a las técnicas de enseñanza, sobre todo a la práctica de ejercicios, los ya referidos **Progymnasmata**, conforme la oratoria sagrada iba perdiendo importancia en la sociedad y tomando auge la reflexión libresca y el estudio memorístico, perdían poco a poco importancia en virtud de su escasa necesidad real.

Por fin, si atendemos a la biología del alumnado, era común en los profesores del siglo ilustrado quejarse de la complejidad de enseñar preceptos retóricos a niños de corta edad, cuya capacidad y escasa preparación no podían novelarse al alza, procurando construir una nueva Retórica, flexible y adaptada, (¿podríamos definirla a la moderna como "light"?), conscientes de que resultaba imposible pedir esfuerzos sobrehumanos a la inteligencia de los más jóvenes para poder asimilar en toda su totalidad un fenómeno tan complejo¹⁴.

¹²- Op.cit., págs.22 y ss.

¹³- Aradra remite a Paul Bénichou para explicar el cambio de función de los hombres de letras y su nueva significación en el papel de la sociedad, fundamentalmente a través del influjo francés, en La coronación del escritor (1750-1830), México, F.C.E., 1981

¹⁴- Al analizar diferentes retóricas podemos caer en la tentación de suponer una escasa y errónea preparación en muchos

En estas condiciones llegamos al marco del siglo XIX, en el cual los procesos observados en la última parte de la centuria anterior se completan o se deslizan en mecanismos compensatorios que los equilibran.

Si nos referimos a los fundamentos sociológicos de los autores de preceptivas, el proceso de secularización y profesionalización es imparable. En su inmensa mayoría son profesores y catedráticos de los diferentes estamentos educativos del Estado, ya sea en la enseñanza secundaria o universitaria; escriben sus manuales ajustados a los programas para que sean aceptados por el Ministerio. Cumplen varias funciones: son medios para adaptar los saberes a asignaturas y estas a los diferentes programas sancionados, son también un sobresueldo aceptado por ambas partes (pues suponía un ahorro en aumento de salario para el Estado y daba estabilidad reduciendo las quejas por su exigüidad) y son parte fundamental del currículo de cada profesor para medir sus posibles ascensos o traslados. Dirigen sus manuales a los alumnos en función de la edad de éstos; como resultante lógico para nuestros intereses, aquellos relativos al mundo universitario preparan obras más complejas y sólidas, dato que se ve respaldado por la diferenciación legal en el nombre de las asignaturas.

No dejan de escribirse algunas retóricas religiosas de gran calado y prestigio, caso de Muñoz Garnica¹⁵ o Miguel Yus¹⁶, para uso de estudiantes de los diversos Seminarios. Otros autores son profesionales de un campo muy extenso que incluye el derecho, la política y la literatura, hermanados en cierta manera, respondiendo a la lógica de la formación estudiantil de muchos de ellos: con toda naturalidad pasaban de una disciplina a otra, o de la cátedra al escaño y después al bufete. Merece la pena detenerse en la breve biografía que Aradra incluye en cada resumen de las preceptivas que componen la parte final de su libro¹⁷, para acabar concluyendo que en la sociedad moderna ha triunfado la especialización y la profesionalización del hombre de letras desde la segunda mitad del siglo pasado. Como no podía

de sus autores sin acabar de entender que la pretensión educativa "pervierte" la materia para labrarla a favor de la pedagogía. Aradra Sánchez revisa las objeciones de algunos autores como Capmany, Traggia u Homero a ignorar estos supuestos (op.cit., págs.49-51).

¹⁵- Manuel Muñoz Garnica, Retórica sagrada, Jaén, Imp. de los Srs. Rubio y Cía., 1868

¹⁶- Miguel Yus, Elocuencia sagrada. Tratado teórico-práctico, Madrid, Lib. Católica de Gregorio del Amo, 1894, 2ª ed. (Aradra deduce que la primera edición es de 1879 por la fecha del prólogo).

¹⁷- Op.cit., págs.175-320

ser de otra manera, la burguesía triunfante impone sus criterios y en su elevación arrastra hacia arriba a otras capas de la población más desfavorecidas que logran acceder a la educación en un número considerablemente mayor al de otros siglos.

Por otra parte, la situación política no debe desdeñarse: la vuelta al parlamentarismo es uno de los factores integrantes del proceso en que se hallaba la Retórica, y el siglo XIX es nominado como el siglo de la oratoria parlamentaria por excelencia en nuestro país. Conocidas son las constantes críticas a la forma y el contenido de los discursos de nuestros políticos actuales, siempre en relación con las cumbres oratorias de antaño, expresado como un lugar común. Dejando atrás consideraciones materiales (la falta de micrófonos nos da la pauta de la **actio**), de contenido (hoy nos interesa más la efectividad y la concreción, el dato matemático como recurso inapelable y barniz de científicidad del mismo modo que antes la cita con reminiscencias clásicas) o de estilo (para los discursos del Novecientos el estilo sublime representa lo que para nosotros un estilo neutro del estándar culto), lo cierto es que la preparación educativa de todos aquellos considerados grandes oradores apenas difería entre sí, y la Retórica no era ajena en modo alguno. Todavía se acudía a ella considerándola la única disciplina que contenía una teoría coherente para formalizar y crear discursos, incluso liberada del lastre de las rigideces de la **inventio** y **dispositio** tradicionales sustituidas por la lógica interna de cada discurso y cada situación conversacional¹⁸. Son numerosas las colecciones de discursos o actuaciones parlamentarias, forenses o académicas, actuales o pasados, también de historia de la Oratoria y antologías de oradores desde la Clasicidad¹⁹. Ello da fe de la importancia que aquella sociedad daba a la Retórica, en sus formas de Oratoria o Elocuencia, no sólo como valor lingüístico, sino también en el juicio de modelos textuales o literarios a los que procuraban ajustarse.

Ahondando un poco más en la influencia que la educación tuvo sobre la Preceptiva debemos destacar la ausencia de retóricas con fines especulativos o no didácticos. Pero no son pocas las que se jactan de fundar las reglas en principios filosóficos; se

¹⁸- Nos referimos a la **inventio** y **dispositio** mal desarrolladas desde la "muerte" de la Retórica activa dentro ya del mundo clásico y a la que se enfrentan los ilustrados del siglo XVIII, como antes los ramistas y otros, para que acabase venciendo la Lógica.

¹⁹- Por ejemplo, Joaquín María López, Lecciones de Elocuencia en general, de Elocuencia forense, de Elocuencia parlamentaria e Improvisación, Madrid, Imp. de Gabeirós, 1849-1850, 2 vols. o del mismo autor Colecciones de discursos parlamentarios, defensas forenses y producciones literarias, Manuel Minuesa, 1856-1857, 7 vols.

trata de relacionar de alguna manera la parte estética de los tratados con la doctrina de teoría literaria que viene a continuación. Resultado de ello es el título que recibían los textos, que vistos desde la perspectiva actual no deben llamarnos a engaño. Se llaman manuales, apuntes, lecciones²⁰... Conforme avanza el siglo se hará patente la lógica imposición del sistema educativo sobre los títulos. En el siglo XVIII todavía tienen la herencia de la complejidad barroca, aunque los últimos años, respondiendo a la lógica de la claridad expositiva de la Ilustración, se simplifican y son "lecciones", "tratados" (el más clásico), "principios filosóficos" o "curso". Ya en el próximo siglo "elementos", el aséptico y repetido "lecciones", o algunos muy arcaizantes como "arte de hablar o de escribir" (el mismo Gil de Zárate). A veces se hace referencia a particularidades: "catecismo" o "definiciones", para aquellas compuestas en forma de preguntas y respuestas; "nociones", "compendio" o "prontuario" en las que se dirigen a un público muy joven y hacen un resumen básico de los temas,... Desde los años sesenta la marea de títulos se complica, ya no es sólo Retórica y Poética, también Literatura Preceptiva, General, Española, Elemental, Filosófica, junto a títulos y subtítulos de una absoluta modernidad: Teoría del arte literario²¹ o Teoría de los géneros literarios²². Surgen también resúmenes de las preguntas y respuestas de la asignatura, preparados para la memorización: "programa", "cuadros sinópticos", "cuestionario". Otros quieren dejar sabor a una ambigüedad que quizás no asuste a los alumnos, o tal vez se deba a un cierto reparo a atribuirse obras que son fundamentalmente resúmenes y variaciones de otras anteriores: "apuntes", "sumario", "resumen". Fundamentalmente se hacen comunes los títulos como "nociones", "lecciones" y "elementos", que suelen corresponder a los nombres que va adoptando la asignatura a lo largo de la centuria con el complemento del nivel educativo: preceptiva o elemental y general o española.

Dos causas debemos añadir a este baile de títulos: por un lado, el descrédito en que cayó el término **Retórica**, comprobado por nosotros en la propia legislación estatal y, como consecuencia de ello, el intento de reformar la asignatura desde presupuestos educacionales y supuestamente técnicos o filosóficos, que se aceptaran como modernos aunque sólo fuera con

²⁰- Sobre algunos títulos véase Aradra Sánchez, op.cit., págs.74-75

²¹- Salvador Arpa y López, Principios de Literatura general o Teoría del Arte literario, Cádiz, Imp. de la Revista Médica, 1874

²²- Santos Santamaría del Pozo, Literatura general o Teoría de los géneros literarios, Valladolid, Imp. y Lib. de los hijos de Rodríguez, 1883

un nombre nuevo²³. No sólo los títulos muestran claramente la influencia del sistema educativo, hay otras particularidades fácilmente visibles a primera vista con una causa determinada. La materia de la asignatura, conforme se colocan los diversos manuales en los niveles definitivos, van estructurándose de una manera equilibrada, repartiendo los contenidos en cantidades homogéneas de conocimientos. Los capítulos eran preparados como preguntas posibles de examen y se reducen o amplían los contenidos para que tengan las mismas páginas. Los ejemplos son numerosísimos y es muy fácil toparse con la división en apartados de un tema extenso para que se divida en las mismas páginas, o las agrupaciones de formas métricas, o los diferentes subgéneros. Baste referirse a algunas de ellas. Pedro Juste divide los capítulos de su Literatura general (Madrid, Libr. de Victoriano Suárez, 1895, 2 Vols.) en diez páginas más o menos. Francisco Sánchez de Castro en sus Lecciones de Literatura general y española (Madrid, Lib. de San José, 1887), cuando repasa la historia de los diferentes géneros da a la extensión de los capítulos sobre el drama en Grecia y Roma la misma cantidad de páginas que a la historia del teatro en toda Europa desde la Edad Media hasta el siglo XIX haciendo hincapié en los grandes momentos del teatro inglés, francés o de nuestro Siglo de Oro.

La materia de los manuales se manipula, se estira o encoge a voluntad de los autores. Y a voluntad de los intereses que se derivan de su tarea profesional de educadores y de examinadores: los alumnos debían de responder memorísticamente a preguntas de examen que solían corresponderse con un título concreto ya fuese "concepto de la poesía", "la tragedia" u "origen y desarrollo de la novela", que aparecen como **Lecciones** en el texto arriba citado de Pedro Juste e Isaba.

²³- "El cambio de Retórica y Poética por Literatura Preceptiva o Preceptiva literaria fue favorecido por las disposiciones oficiales que se hicieron eco de la opinión general". En A. Carballo Picazo, "Los estudios de Preceptiva y de Métrica españolas en los siglos XIX y XX", en Revista de Literatura, VIII, Madrid, CSIC, 1955, pág.56

II-4-3 Fuentes del sistema educativo español

Debemos situar el proceso que contribuyó a convertir los antiguos tratados (no me atrevo a denominarlos manuales pese a que muchos cumplían esa función desde siglos atrás, dejando este nombre únicamente para los modernos textos de pedagogía asimilados a unos programas de asignatura dirigidos por el Estado) en libros de texto dentro de sus cauces históricos. Me refiero a la procedencia de las ideas y la manera en que fueron expuestas por nuestros autores.

Si hemos de dejar clara una influencia externa para las ideas que se plasmaron en la legislación educativa española, no puede ser otra, como en tantas esferas del saber, que la ejercida por Francia. El problema constante de España desde el advenimiento Borbón y su política de acercamiento familiar a menudo consistirá en la transposición directa de esquemas del país vecino, así como en el reflejo en la sociedad española de grandes enfrentamientos entre aquellos que los admitían sin ningún recelo, ajenos a la idiosincrasia nacional, y aquellos que los rechazaban totalmente, casi siempre con anuencia de la Iglesia. El cambio en la frenética existencia de la política francesa a finales del siglo XVIII: la Revolución, el Imperio y la invasión de nuestro país, la Restauración (en ambos países)...., contribuyó a crear en España un ambiente de ansiedad y perplejidad entre partidarios y contrarios a las reformas. Todos quedaron mal ubicados, y los antiguos ilustrados se convirtieron en tradicionalistas o traidores afrancesados o se vieron en fuego cruzado. Y más adelante el siglo XIX, los antiguos liberales progresistas se fueron convirtiendo en conservadores, aunque muchos sufrieron el exilio durante el absolutismo fernandino. Francia y Gran Bretaña dieron refugio para muchos, pero nuestro vecino inmediato sostuvo a la mayor parte de ellos²⁴.

En ese orden de circunstancias, en lo referente al sistema educativo español, no hay otras ideas directas que las recibidas de Francia. Ya en el Informe Quintana se plasman, a juicio de

²⁴- Hago un breve resumen de la materia que cualquiera de los manuales de historia de España y de su cultura citados anteriormente describen de las características generales del siglo XVIII, como, por ejemplo, E. Fernández de Pinedo, A. Gil de Novales, A. Dérozier, Centralismo, Ilustración y agonía del Antiguo Régimen (1715-1833), en M. Tuñón de Lara (dir.), Historia de España, Barcelona, Labor, 1989, tomo 7 o Francisco Aguilar Piñal (ed.), Historia literaria de España en el siglo XVIII, Madrid, Trotta-CSIC, 1996

Capitán Díaz²⁵, principios educacionales derivados de la explosión de creatividad filosófica ilustrada de Condorcet, Condillac y otros pedagogos de la Revolución inspirados en el Sensualismo, el Racionalismo y el Enciclopedismo en cuanto a la teoría educacional. Otras dos vías fueron la política, por la inclusión de esas ideas teóricas en la Constitución francesa y luego en nuestro Informe solicitado por las Cortes a una comisión, y la didáctico-social, con el uso de catecismos civiles a la manera de los Catécismes politiques.

Resultado de todo ello es la conformación de una idea de la educación basada en principios humanísticos y el principal eslabón, Jovellanos. El sentido que dio al estudio de la Retórica proponía la racionalización de un sistema humanístico que nacía con el aprendizaje de la Gramática General recién definida en Port-Royal y continuaba por la específica del español hasta hallar un punto de inflexión en la elocuencia castellana: "..., la educación retórica, además del aprendizaje teórico de "pocos y buenos preceptos", tendrá un carácter eminentemente práctico y versará sobre el estudio de numerosos ejemplos de textos escogidos de lengua castellana. La Poética trata de la bella expresión, en verso o en prosa, de lo que el ingenio humano crea. Sus objetivos esenciales pueden cifrarse en: lectura del verso, con sentido y buena dicción; análisis de su métrica, rima y ritmo; composición y creación; imitación de los modelos de los grandes poetas, tanto extranjeros -Horacio, Virgilio, Milton, Pope, Boileau, Racine- como españoles -Meléndez, Moratín, Cienfuegos, Quintana- que pueden citarse sin "vergüenza" al lado de aquellos."²⁶

Posteriormente continuaba el proceso con la adquisición de lenguas extranjeras modernas, la Lógica, la Ética y la formación religiosa²⁷. La concepción filosófica y racional de la educación aquí propuesta no pudo imponerse por las circunstancias históricas conocidas, pero son la base de todo intento de renovación desde Quintana en adelante.

La reforma educativa total del siglo XIX en España será la adoptada en los procesos legislativos de 1845 y 1857 por los liberales bajo el impulso primero de Antonio Gil de Zárate, como ya hemos tenido ocasión de recordar en el capítulo II-2. Estos reglamentos son una adaptación de la reforma educativa francesa, con origen a su vez en la reforma napoleónica de primeros de siglo. El plan liberal en concreto proviene del que se impuso en Francia cuando se nombró ministro de Educación a Victor Cousin,

²⁵- A. Capitán Díaz, Historia de la educación en España, Madrid, Dykinson, 1991, vol. I, pág.995

²⁶- Idem, vol. I, pág.989

²⁷- Para lo referente al esquema pedagógico de Jovellanos, descrito en su Memoria sobre educación pública, véase Capitán Díaz, op.cit., I, págs.988 y ss.

divulgador del Eclecticismo filosófico. Se recogía las aspiraciones de la burguesía, o clase media, con su afán centralizador y unificador, consciente del cambio social y económico que sobrevenía: "Dotar regularmente al profesorado, dar importancia y extensión a los estudios clásicos, a las lenguas y a las ciencias naturales y exactas, restablecer la disciplina y dar cohesión y enlace a la Instrucción pública, son logros irrenunciables para el grupo de personas que perfila el plan."²⁸ La importancia humanística también tiene que ver con las expectativas que abre la vida pública, entre las cuales sobresalen por su prestigio aquellas que suponen un conocimiento particularmente directo de la elocuencia retórica. Sobre la incidencia del sistema educativo francés en su historia retórica particular tenemos una reciente monografía de Françoise Douay-Soubelin²⁹, actualizando algunos de sus artículos, que nos alumbrar en el reconocimiento de muchos fenómenos curiosamente calcados a los nuestros, sobre todo si hacemos resumen de los cambios provocados en los libros de texto de Retórica y Poética de nuestros dos países. En general el caso francés difiere en problemas de matiz, como el punto de partida (las magníficas retóricas del siglo XVIII francés de Rollin o Gibert junto a los trabajos "generalistas" de Marmontel, La Harpe y otros más apegados a la tradición escolar: Crevier, Maury, Domarion)³⁰ o los años en los cuales se produjo una mayor inflación de manuales escolares (en el caso francés el número de obras en las primeras décadas del siglo, principalmente los años veinte, denota un desarrollo anterior al nuestro de centros educativos y sus respectivos fines para los cuales se escribieron)³¹.

²⁸- Gabriel Núñez, Educación y literatura, Almería, Zéjel, 1994, pág.42

²⁹- "La rhétorique en France au XIXe siècle à travers ses pratiques et ses institutions: restauration, renaissance, remise en cause", en Marc Fumaroli (dir.), Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950, Paris, P.U.F., 1999, págs.1071-1214

³⁰- Op.cit., pág.1128

³¹- "Or la production des manuels de rhétorique, pratiquement tarie pendant la décennie 1790-1800, va reprendre sous l'impulsion de Napoléon pour culminer dans les années 1820, fléchir un peu dans les années 1830 puis se stabiliser de 1840 à 1880 avant se s'effondrer dans années 1890: rapportée aux épreuves du baccalauréat, cette courbe s'explique aisément; en particulier le pic des années 1820 coïncide avec l'apparition des questions de rhétorique au baccalauréat; déccision législative qui tient autant à la dynamique de la sélection des élites qu'à des motivations conjoncturelles d'ailleurs antagonistes: restauration de la monarchie chrétienne et retour des Jésuites,

Los paralelismos son tan evidentes que a veces creemos estar leyendo una historia ya conocida por nosotros. Las materias de los manuales, los títulos, la inclusión de tratados de Estética a partir de unas fechas determinadas, serían perfectamente intercambiables³². La Poética está presente, con las teorías sobre géneros, sus modelos, las relaciones verso-prosa, la conversión de la materia en Literatura en su concepción moderna...

A partir de mediados de siglo la polémica de la influencia externa sobre nuestras conceptualizaciones generales cambia de lugar por la aparición de las ideas krausistas. La unívoca mirada al vecino transpirenaico, con las excepciones que se quiera, se torna en la galofobia de los seguidores de Sanz del Río y en la germanofilia de aquellos que pretendían ser novedosos por el hegelianismo y el neokantismo, abriendo sus perspectivas por los mismos años³³. Las críticas a la asignatura de secundaria conocida como Retórica y Poética y la renovación de su equivalente universitaria parten de una concepción filosófica que en toda Europa va a intentar arrumbar los términos y las definiciones clásicas, influidas por el desarrollo de ideas partícipes del nuevo cientifismo positivista e histórico. Desde mediados del XIX no es tan fácil dilucidar cuáles son los autores cuya paternidad reclamarían los principios filosóficos y científicos que inundan el mundo cultural, dicho de otro modo, tras el hundimiento del eclecticismo oficialista el siglo se convierte en un semillero de escuelas que se universalizan desbordando los límites de países.

En España los krausistas, muy interesados en la educación, proponen un fin moral no ajeno al nacimiento del Historicismo. Tenían la convicción de que la literatura de cada pueblo los acompaña desde su existencia, los modelos, por tanto, diferían al pasar los tiempos³⁴. La Retórica, al igual que otras materias, debía ser renovada bajo principios del nuevo método deductivo. Los programas se quedaron obsoletos junto a la filosofía que los inspiró. La crítica se hizo general. Por ejemplo, Guillermo Forteza achaca parte de la debilidad de las letras españolas a

résurgence du grec et du modèle athénien, d'éviter la guerre civile.", op.cit., pág.1141

³²- Entre las páginas 1129 y 1133 hay una lista de cien manuales escogidos en la que podemos observar la evolución de los títulos, las puntas en las fechas de edición,...

³³- Recordemos las críticas de Giner de los Ríos al Romanticismo español por inconsistente e irreal debido a la causa principal de provenir del francés. Vid. Krausismo: Estética y Literatura, selección y edición de J. López Morillas, Barcelona, Labor, 1975, págs.141 y ss.

³⁴- Gabriel Núñez, Educación y Literatura, op.cit., pág.171

que los gobiernos plagiaron el plan francés y lo reformaron mal. Su afán centralizador tuvo como efecto: "monopolizar los libros de texto, desatendiendo su valor científico, coaccionando a los profesores favoreciendo a los que se sujeten a sus planes."³⁵

Los manuales, si querían ser aprobados por el gobierno, no podían apartarse excesivamente de los cauces previstos. Las novedades científicas en el campo de las humanidades se filtra entre las antiguas reglas del clasicismo teórico por algunos poros inevitablemente abiertos. Por ellos entrarían conceptos del romanticismo filosófico alemán, no obstante, la recepción de esas ideas venía a través de traducciones al francés, en primer lugar, o al inglés, en un número mucho más alejado.

En los últimos cuarenta años del siglo la gran cantidad de preceptivas, con los diversos intereses que las caracterizan, convierte en imposible atravesar la red de ideas que se tejen alrededor, si bien no es difícil que los autores confiesen libremente de dónde las tomaron y por qué eligieron esos autores y no otros para inspirarse. Esa elección se basa en ocasiones en criterios de comodidad, rapidez en la redacción (bastaba una copia o un resumen de algunos de los más importantes autores), o simplemente criterios pedagógicos, si algún manual en concreto merecía ser imitado³⁶.

³⁵- Guillermo Forteza, Obras críticas y literarias, Palma de Mallorca, P. J. Gelabert, 1882, tomo I, págs.165 y ss.

³⁶- Hay todo tipo de ejemplos, como la reelaboración que del manual de Jovellanos hizo Francisco Jarrín y Morro en 1879, bajo el título de Lecciones de Retórica y Poética, Gijón, De torres y Cía.

II-4-4 Descripción diacrónica de las preceptivas españolas

Otra manera de situar a las preceptivas a fin de explicar la génesis y el desarrollo de muchas de ellas y de las ideas acerca de la Poética que contienen puede consistir en analizar las relaciones, fuentes y contenidos que los autores declaran o que nosotros apreciamos en una descripción externa.

Los años finales del siglo XVIII son aquellos en los cuales se empieza a formar un canon de autores y contenidos de los manuales de Retórica y Poética previos al establecimiento del esquema de la asignatura que sancionaba las conocidas lecciones de Literatura General (Estética y Preceptiva) y Española (Historia de la Literatura española), expresión que formaba parte o totalidad del título de la mayoría.

Estos tres apartados temáticos, grandes bloques que formalizaban un esquema general de la asignatura, llegaron a configurar también los contenidos de la Teoría literaria clásica cuando aún la nueva no había nacido; mediatizada por el ascenso de la Crítica y por la socioeconomía del nuevo capitalismo burgués. El cultivo de la primera, heredera de los grandes críticos alemanes, trajo como consecuencia parcial, tal vez consciente si recordamos muchas de las quejas acerca de la rigidez formal de las preceptivas del Neoclasicismo, una adaptación de los principios expresados en las Poéticas y Retóricas a las doctrinas sistematizadas en el Romanticismo, caso de la concepción de los géneros de Hegel, o las teorías estéticas de los filósofos del momento que afectaban a la explicación del hecho literario. El prestigio y el uso de las preceptivas clásicas no se redujo dada su primacía y utilidad para la enseñanza y se adaptó en un complejo proceso en el cual las doctrinas modernas y las heredadas por la tradición convivían en difícil armonía y equilibrio.

Respecto a la socioeconomía, la situación de un nuevo estatus para el hombre de letras³⁷ propició un período de transición para lograr la conquista de un público culto al que poder acceder. Una Poética no marcada por el didactismo, a la usanza de la de Luzán, desaparece ya en el propio siglo XVIII,

³⁷- Nos referimos a la profesionalización del escritor tanto como a la "necesidad" académica y económica del profesor o del erudito de producir un beneficio a través de sus escritos y de sus discursos, conferencias,...

quedando restos marginales en algunas poéticas en verso³⁸. La especulación ajena a la enseñanza se expresa en otros vehículos más cercanos a la función de la crítica, ya sea en discursos o artículos de prensa que abordan cuestiones teóricas. Las editoriales publican manuales con la seguridad de que al menos se venderán entre los alumnos del profesor-autor. En ocasiones adoptados por otros, como lo prueba el éxito de ciertos títulos en forma de sucesivas ediciones, muchas veces corregidas para homologarlos a las nuevas disposiciones. Se da la circunstancia de que nunca hubo tantos lectores, tanto número de lectores cultos debemos decir, que conocieran los principios fundamentales de las poéticas y retóricas, si bien se asociaba a un proceso de formación y de aprendizaje. Las críticas a la preceptiva son de dos tipos: la recurrencia y hastío que producía en los alumnos la memorización de conceptos (listas de figuras, autores o reglas) visto desde la perspectiva de la madurez y el "ambiente" cultural nacido con las teorías románticas de libertad y antinormativismo, acusando de estéril y huero a estos conocimientos³⁹. Unido a la lógica perspectiva de hallarnos ante un saber minoritario, el de los profesionales de la literatura, todos estos factores pueden ayudar a completar la fotografía situacional de un saber que reduce a la mínima expresión los niveles especulativos. Paradójicamente, la preocupación por atender al fenómeno de la literatura en su propia época queda al margen de tanta inflación de producción, como si la literatura fuese un fenómeno muerto o sustentado en el aire, preparado para una visión estática, salvo honrosas excepciones que apreciaremos más adelante.

El proceso histórico nace marcado en las décadas finales del siglo ilustrado. Las tipologías usadas por los autores más notorios de fines del dieciocho presentan algunas notas interesantes a modo de novedad, pero aún respondían al esquema de las poéticas y retóricas neoclásicas, a veces combinadas y en

³⁸- La Poética de Martínez de la Rosa, más completa que las obras, que no pasan de ser meros ejercicios poéticos, también apela a la función didáctica como justificación, condición marcada por la teoría de los géneros del clasicismo: no sólo el fin determinado del **prodesse**, sino incluso la condición del poema didáctico.

³⁹- La crítica proviene de los escritores; para ellos los manuales no sirven, vistos desde la creatividad. La actitud antirretórica de los principios románticos de libertad se añadía al desdén con que se acogían las preceptivas. Pero es una actitud que deriva en lugar común. Recordemos cuando mucho después del Romanticismo algunos escritores criticaban las novedades del Modernismo, por ejemplo, Salvador Rueda frente al primer Rubén Darío, al que acusaba de acompañarse de diccionarios de rimas y de preceptivas. Vid. Guillermo Díaz-Plaja, Modernismo frente a Noventa y ocho, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, págs.286-293

otras ocasiones fracturadas, si bien desde la concepción generalista de la **ratio studiorum** ambas disciplinas volvían a unirse bajo un paraguas: en su mayor parte aquellos tratados escritos para la educación eran considerados básicamente **Retóricas**. O por lo menos, se convirtió en lugar común que las cuestiones acerca de la creación literaria y las modalidades de textos (géneros) se incluyeran en estos manuales, en ocasiones como si fueran un apéndice de la doctrina retórica cuyo prestigio intelectual e histórico estructuraba todo el hecho literario⁴⁰.

El texto fundamental para la evolución de la trayectoria de la preceptiva en España de fines del setecientos y gran parte del siguiente, para ser considerado el más influyente y el más citado, es la traducción de las Lecturas del predicador escocés Hugh Blair⁴¹. El consenso general de encontrarse ante la mejor preceptiva posible para la enseñanza fue una toma de conciencia superior a aquellas banderías político-literarias descritas por Alcalá Galiano, mérito del autor que venía acompañado de una buena traducción y unos añadidos y apéndices sobre literatura española más atinados para aquellos intelectuales que los incluidos por Arrieta en la traducción de Batteux, prontamente olvidada.

Así pues, no fueron pocos los manuales que reprodujeron definiciones, temas y estructuras; que tomaron al autor escocés por fuente primaria de sus textos; que, en suma, lo copiaron de manera directa o indirecta, velada o abiertamente.

El camino quedó expedito con Sánchez Barbero (1805), y tras él son muy numerosos los autores que declaran tener en el famoso predicador su inspiración doctrinal, en ocasiones filtrada a través del mismo Sánchez Barbero o de Hermosilla (1826), como ya observamos al referirnos al proceso histórico. Y ese proceso va generando un esquema estructural y conceptual sancionado en forma de Programas de asignatura. Era inevitable que todo condujera a una curiosa uniformidad, y que la excesiva repetición y el elevado número de obras reunidas ayuden a dar una impresión de hastío improductivo sin detener la mirada en aquellos lugares más fértiles. Sea como fuere, a mediados de siglo debemos parar esa mirada y tratar de describir la situación de la Preceptiva española, definitivamente convertida en asignatura, alejada de algunos problemas y métodos de las poéticas y retóricas

⁴⁰- Es indudable el influjo de las ideas humanísticas de los jesuitas, cuya tradición más antigua se puede encontrar en las referencias que Quintiliano trae a lugar sobre asuntos de Poética al final de sus Institutiones, curiosamente por un similar afán de presentar un modelo pedagógico.

⁴¹- Las citas de los manuales remiten a la Cronología del capítulo II-5 por no resultar enfadoso este breve repaso histórico.

anteriores⁴², pero enfrentada a otros que le son propios.

Hasta mediados de siglo es evidente la pervivencia del Clasicismo teórico, con unas circunstancias determinadas. En primer lugar los autores y obras más citados por los españoles son Blair, Batteux, después Gómez Hermosilla y Sánchez Barbero, ocasionalmente Martínez de la Rosa, Marmontel, Boileau, Luzán,..., y los inevitables Horacio, Aristóteles y Quintiliano. La Estética va tomando un lugar poco a poco, todavía dominada por principios filosóficos del Sensismo, de herencia francesa. El Clasicismo no se ofrecía tampoco cerrado homogéneamente, así pues todavía se dudaba entre la definición de la poesía como imitación o como lenguaje de la imaginación, ambas nacidas en su seno, o en la radical diferenciación entre verso (poesía) y prosa (oratoria), desvirtuando su propia teoría de los géneros. El eclecticismo doctrinal es común a casi todos ellos, dominados por el didactismo impuesto por la autoridad académica.

La mitad de la centuria son los años más definitivos, desde el manual de Gil de Zárate (1842), tan influyente, hasta el de Coll y Vehí (1856), cuando ya se ha completado la renovación de la Preceptiva, sin marcha atrás posible: el esquema general, la conversión en asignatura, el fin de las poéticas propiamente dichas y la preparación de novedades que cuajarán en los próximos años. El programa académico se compone de Estética, Retórica y Poética (Preceptiva) e Historia (Crítica) literaria española, invariado aunque algunos autores depositen un mayor o menor índice de importancia en una parte u otra del programa según convenga. Todavía la influencia filosófica francesa será clave, por el deseo de trasplantar el Eclecticismo de Cousin a España en la misma condición de "ideología oficial".

Los sesenta, a través de sus autores más representativos, Fillol (1861) y Canalejas (1868-9), y los críticos de la Preceptiva en cuanto asignatura, Giner de los Ríos (1866) y Laverde (1868), dan entrada a una concepción unitaria de la Literatura, un nuevo concepto que superaba la división tradicional de la materia dentro del Clasicismo en Retórica y Poética⁴³ y a conceptos tomados de la Crítica y la Filosofía del momento en Europa que van germinando progresivamente: la teoría de los géneros de Hegel y sus teorías estéticas, el Neokantismo, el Espiritualismo filosófico, el Krausismo,... El filosofismo estético pugna por entrar en la teoría literaria y ser su

⁴²- Si hablamos del Clasicismo teórico es evidente que por economía no especificamos que tratamos de relacionar la Preceptiva decimonónica con la anterior a ella, la neoclásica, pero no deseamos separar a esta última de la tradición a la cual pertenece.

⁴³- Aradra Sánchez, De la Retórica a la Teoría de la Literatura (siglos XVIII y XIX), Murcia, Universidad, 1997, págs.172-173

fundamento⁴⁴. Hay también una progresiva separación entre los tratados dirigidos a alumnos de secundaria, algunos muy completos (Miguel y Navas (1857), Diego M. de los Ríos (1862)), otros más elementales (Ruiz de la Peña (1866)) y aquellos que son escritos para los universitarios, indudablemente más trabajados, menos sometidos a los fundamentos educativos.

Los treinta últimos años del siglo son ambivalentes para el resultado global de la Preceptiva. Ante todo es un período de inflación máxima de manuales, cuando se produce el final de la progresiva implantación de los Institutos Provinciales de bachillerato y la reorganización universitaria española, y los profesores proponen a sus alumnos los textos que ellos escriben, para que los aprendan, memoricen y preparen el examen de la asignatura.

En estos decenios hay una época de mayor interés en lo relativo a las ideas (ciertas novedades en la terminología crítico-literaria y la expansión de las escuelas filosóficas aparecidas años antes) y a los autores. Se corresponde con la década de los setenta y gran parte de la siguiente, años en los que todavía no se puede hablar de "crisis de superproducción" y sí de respuesta a algunos principios renovadores, ya sean de contenidos, de esquemas pedagógicos o de fundamentos ideológicos. Por entonces, recordemos, en 1880, se consumó la separación legal entre la asignatura de Literatura General y Literatura Española (Historia literaria), dando un primer paso en el ascenso del Historicismo como base para la enseñanza de la Literatura, si bien se trata de un éxito mucho más moderno, que aún hoy permanece en los planes educativos. No es cuestión baladí acercarse al estudio de la Literatura entendido como una sucesión más o menos lógica de épocas, ideas, autores y obras con sus correspondientes fuentes antes que hacerlo desde la perspectiva de la Preceptiva con su tupida red de reglas, formas o géneros cuasiinvariables desde la clasicidad grecolatina, pero es tema que abordaremos en el capítulo III con mayor detenimiento. Junto a ello habremos de pararnos también en la descripción del proceso cambiante de la situación de la Retórica y su "retirada" ante el empuje de la Literatura en su moderna acepción.

La nómina de autores de estos años contiene nombres y textos de valía: Espino-Góngora Fernández (1870), De la Revilla-Alcántara (1872), Campillo (1872), Milá y Fontanals (1873), Arpa y López (1874), Espantaleón y Carrillo (1881), Santamaría del Pozo (1883), Mendoza y Roselló (1883-4),...

Se produce la consolidación de las diferencias entre los manuales de Secundaria y los universitarios, siendo los últimos mucho más complejos en el tratamiento de cuestiones estéticas. El deseo de encontrar un esquema filosófico que fundamente y explique el fenómeno literario en toda su complejidad se hace

⁴⁴- A juicio de Aradra Sánchez, op.cit., págs.143-144, la nueva concepción estética de la Literatura provoca la reorganización de la materia.

BIBLIOTECA presente con mayor fuerza, razón por la cual los cimientos del Clasicismo teórico han de confrontarse con conceptos y principios críticos renovadores: fondo y forma frente a cualidades del estilo, Ciencia de la Literatura frente a Preceptiva, el modelo genérico inmutable frente al evolucionismo historicista,... Muchos de esos términos tienen que ver con el auge del Positivismo científico, demostrable en los términos de la familia semántica de nombres técnicos o científicos. La evidencia de la uniformidad se basa en la presencia inevitable aún del eclecticismo pedagógico, necesario en la enseñanza en cualquier nivel.

Es también por estas fechas cuando los autores declaran con creciente libertad, fenómeno que se verá acentuado en los años finales del siglo, buscar sus fuentes en autores modernos, casi todos identificables con el Romanticismo crítico y filosófico, y dialogar con los textos teóricos más próximos, ya fueran los de Gil de Zárate o Coll y Vehí. No faltan los herederos de la tradición grecolatina del XVIII.

La época última, hasta el nuevo siglo, no ve refrenada la producción de manuales, antes al contrario, el número crece con la culminación de la expansión creativa de textos para la enseñanza. Los manuales se definen por una gran seriedad heredada de una tradición de cuatro decenios que no se ve impulsada por la sugestividad teórico-crítica apuntada en época reciente, inducidos sin duda por la necesidad pedagógica de tener que ofrecer un programa de asignatura. Por tanto, la mayor productividad originó una pérdida del proceso de introducción de novedades teóricas y las repeticiones excesivas una sensación de decadencia pero también la madurez alcanzada permitía la posibilidad de recomponer la materia en esquemas diversos como los de Garriga y Palau (1894) o Giles y Rubio (1897), dando entrada a múltiples posibilidades de enfocar la materia desde diferentes puntos (el público, la creación, técnica literaria...).

Los textos representativos de los años noventa acrecientan su diálogo con autores y obras anteriores a los que copian o imitan, ya sean De la Revilla, Campillo, Milá y Fontanals y los conocidos Gil de Zárate, Coll y Vehí o incluso Blair, en un corrimiento lógico de fuentes y relaciones⁴⁵.

Curiosamente, en un postrero detalle de originalidad, se nos ofrecen ahora los más variados títulos para las obras.

Dos últimos fenómenos merecen captar nuestra atención en este rápido bosquejo. El primero, se refiere al aumento de los manuales de Historia Literaria al margen de los más específicos

⁴⁵- Conviene recordar que muchos autores habían sido alumnos o se hallaban comprometidos con sus antiguos maestros en una cadena de referencias que nos lleva hasta nuestros días. Interesa repasar las biografías de los autores de manuales que incluye Aradra Sánchez, op.cit., en la reseña de preceptivas y sus correspondientes autores, págs.175-320

de Preceptiva que en un primer momento contenían todo el fenómeno de la Literatura, señal paradigmática del influyente Historicismo.

El segundo da fe del cambio generado en los paradigmas imitativos para la creación de manuales: hablo de las sucesivas ediciones de aquellos que conocerán fama y prestigio. Las pocas editadas en los primeros cuarenta años que conocerán fortuna se ven sometidas a revisiones periódicas para su adaptación a los nuevos planes, caso de Sánchez Barbero (1805) o Mata y Araujo (1818) o su prestigio y fama las convierte en un éxito editorial, caso único de las sucesivas ediciones de Gómez Hermosilla (1826) adaptada por Salvá y por Martínez López para el mercado hispanoamericano. No obstante este último, los demás no traspasan la barrera de los años sesenta. Sin embargo, después de la adaptación del manual de Gil de Zárate (1842) a los principios de los nuevos planes de estudio, tras el ejemplo de éste e incluso, es común encontrarse con sucesivas reimpresiones y reediciones de manuales que llegan a finales de siglo (muchas veces coincidentes con la vida académica del autor) o lo traspasan ampliamente como los exitosos libros de Campillo y Correa (1872)⁴⁶ y de Arpa y López (1878)⁴⁷, siendo los textos de Secundaria, como asignatura obligatoria, los más productivos y duraderos.

⁴⁶- Su décimo primera edición es de 1928, Madrid, Hernando

⁴⁷- La última edición es la décimo segunda, Madrid, Sucesores de Hernando, 1926

II-5 CRONOLOGÍA DE LAS PRECEPTIVAS ESPAÑOLAS DESDE 1790 A 1900

No se pretende en este capítulo llevar a cabo una exhaustiva bibliografía sino únicamente acceder con toda facilidad a una lista de las más importantes preceptivas desde el año de 1790 hasta 1900 con el objeto de poder visualizar su desarrollo histórico, su lugar de impresión o su cuantificación numérica. Se incluyen algunos autores y obras que pese a no ser estrictamente preceptistas o preceptivas son, sin embargo, referencias importantes en su evolución y han sido y serán por ello comentadas en diferentes capítulos, como por ejemplo las colecciones de artículos de Alberto Lista y Aragón, de Fernando Giner de los Ríos o Gumersindo Laverde. Las fichas completas de las entradas de esta lista se encuentran en el apartado final de Bibliografía general, capítulo V de esta tesis doctoral, excepto aquellas que por su especificidad se encuentran alejadas del campo de la Poética, que ahora nos concierne para nuestro trabajo (sería el caso de las retóricas eclesiásticas o las varias compilaciones de discursos publicadas en el siglo XIX). Para la ficha completa de las obras no citadas en nuestra Bibliografía remito a los repertorios de preceptivas descritos o referidos en el capítulo I, y principalmente el de Aradra Sánchez por ser el más completo y actualizado hasta hoy.

1790

- Andrés Merino, Tratado de Rhetórica para el uso de las escuelas, Valencia, Oficina de Burguete

1791

1792

1793

- Felipe Roxo de Flores, Elocuencia Forense, Madrid, Imprenta Real

- Joaquín Traggia, Rhetórica filosófica o principios de la verdadera Elocuencia, Zaragoza, Vda. De Francisco Moreno

- Antonio Marqués y Espejo, Principios de la elocuencia sagrada con ejemplos de los más célebres oradores de Francia, Valladolid, Vda. E Hijos de Santander

- Santos Díez González, Instituciones poéticas, Madrid, Benito Cano

1794

- Gaspar Melchor de Jovellanos, Lecciones de Retórica y Poética, en su Curso de Humanidades Castellanas. Se editó una versión con el mismo título, tras su publicación en las Obras del autor de 1836, por Francisco Jarrín y Morro, Gijón, Imp. De Torre y Cía., 1878

- Franciscus Mayol, Praeceptiones rhetoricae clare brevique methodo explicatae, Palmae Balear, Tip. Regia

1795

- Manuel Madramany y Calatayud, Tratado de la Elocución, Valencia, Hnos. Orga

- Joaquín Ibáñez de Jesús, Reglas de la Poética, Zaragoza, Francisco Magallón

1796

1797

- Agustín García de Arrieta, Principios filosóficos de la Literatura o Curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes,

Madrid, Antonio de Sancha, 1797-1805, 9 vols. (Versión de los Principes de Batteux)

1798

- José Luis Munárriz, Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras, Madrid, Antonio Cruzado y Cía., 1798-1801, 4 vols. (Versión de las Lectures de Blair)
 - , Madrid, Imprenta Real, 1804, 4 vols.
 - , Madrid, Ibarra, 1816-1817, 4 vols.

1799

- Juan Cayetano Losada, Elementos de Poética, Madrid, Vda. E Hijo de Marín

- Félix Enciso Castrillón, Ensayo de un poema de la Poesía, Madrid, Joseph López

1800

1801

- Juan Francisco Masdeu, Arte Poética Fácil, Valencia, Burguete
 - , Gerona, Antonio Oliva, 1826
- Fray Miguel Ferrer, Suma de Retórica, Palma, n.e.

1802

- Felipe Roxo de Flores, Elocuencia militar, Madrid, Imprenta Real

1803

- Antonio Marqués y Espejo, Retórica epistolar, Madrid, Cruzado

1804

1805

- Francisco Sánchez Barbero, Principios de Retórica y Poética, Madrid, Beneficiencia
 - , Madrid, Imp. de Vallín, 1813
 - , Madrid, N. Llorenç, 1834, 1836
 - , Barcelona, Tauló, 1848

1806

1807

1808

1809

1810

1811

1812

1813

1814

1815

- José Luis Munárriz, Compendio de lecciones de Retórica y Bellas Letras de Hugo Blair, Madrid, Ibarra
 , Madrid, Ibarra, 1822
 , Madrid, Ibarra, 1832

1816

1817

- Miguel García de la Madrid, Compendio de Retórica sacado de los autores de mejor nota, Barcelona, Brusi

1818

- Luis de Mata y Araújo, Elementos de Retórica y Poética, Madrid, Imp. José Mártir Avellán
 , Madrid, Pedro Sanz, 1826
 , Madrid, Imp. Llorenç, 1853, 7ª ed.

1819

1820

1821

1822

1823

- Carmelo de la Resurrección, Arte de Retórica, Barcelona, Gaspar

1824

1825

- Tratado de Retórica para uso de las Escuelas Pías, Valencia, Monfort

1826

- José Gómez Hermosilla, Arte de Hablar en Prosa y Verso, Madrid, Imprenta Real, 2 vols.

, París, 1837 (ed. de Salvá)

, Madrid, Imp.Nacional, 1839

, Cádiz, Imp. Hidalgo, 1842

, París, 1842, ed.renov.

, París, Bouret, 1850, 1853, 1854, 1865, 1866, 1869, 1872, 1876, 1883

- Lecciones prácticas de literatura sagrada, Madrid, s.e.

1827

-Francisco Martínez de la Rosa, Poética, Anotaciones y Apéndices, en Obras Literarias, París, Didot

, Palma, Villalonga, 1831

, Londres, S. Bagster, 1838

, Palma, Gelabert, 1843

, Tortosa, Ferreres, 1843

, París, Baudry, 1845

1828

- DCM y CP, Curso elemental de Poesía, Barcelona, Torner

1829

- Manuel Norberto Pérez del Camino, Poética y Sátiras, Burdeos, Carlos Lawalle

- J. Herrera Dávila, D.A. Alvear, Lecciones de Gramática y Lecciones de Retórica y Poética, Sevilla, Mariano Caro

- Agustín Aicart, Diccionario de la rima o consonantes de la lengua castellana, precedido de los elementos de Poética y arte de versificación española, Barcelona, Vda. e hijos de A. Brusi

1830

1831

- Antonio González y García, Definiciones de Retórica y breve tratado de Poética, Madrid, Leonardo Núñez

1832

- Félix Enciso Castrillón, Principios de Literatura, Madrid, Imp. de Repullés

1833

1834

- Elementos de Retórica, Madrid, Tomás Jordán

- Manuel Crespo, Nociones de Retórica y Poética, Madrid, Ibarra

- Pablo Alonso de la AVECILLA, Poética trágica, Madrid, Imp. que fue de Bueno

1835

1836

- Alberto Lista y Aragón, Lecciones de Literatura Española, Madrid, Nicolás Arias

1837

- Antonio Ribot y Fontseré, Emancipación Literaria,
Barcelona, Oliva

1838

- Rafael Urcullu, Catecismo de Retórica, Madrid, Calero
, París, 1838

- Miguel Moragues Pro, Compendio del arte de hablar,
Palma, J. Guasp

- Juan Cortada y Sala, Compendio dialogístico de los
principios de Retórica para uso de las Escuelas, Barcelona,
Hdos. de Roca

1839

- Prontuario de Retórica y Poética, Madrid, Fuentenebro

- Rafael José de Crespo, Poética, Valencia, Benito Monfort

- Esteban Paluzie y Cantalocella, Lecciones prácticas de
elocuencia castellana, Valencia, Imp. del mismo prof.

- Luis de Mata y Araujo, Lecciones elementales de
Literatura, Madrid, Llorençí,
, Madrid, Llorençí, 1841

1840

- Félix Enciso Castrillón, Lecciones y modelos de
elocuencia sagrada y forense, Madrid, Vda. de Calleja e hijos

1841

1842

- Luis de Igartuburu, Diccionario de tropos y figuras de
Retórica con ejemplos de Cervantes, Madrid, Imprenta de Alegría
y Charlain

- Pedro Felipe Monlau y Roca, Elementos de
literatura, Barcelona, Imprenta de Pablo Riera

, Madrid, Rivadeneyra, 1856, 1860, 1862, 1864, 1866,
1868

, Madrid, Aribau, 1875, 1873

- Antonio Gil de Zárate, Principios generales de Retórica y Poética, Madrid, Boix, 1ª parte del Manual de Literatura o Arte de hablar en prosa y verso, Madrid, Boix, 1844, 4vols., 1ª y 2ª parte

- , Madrid, Andrés Díaz, 1848
- , Madrid, Martínez Minuesa, 1850
- , Madrid, Gaspar y Roig, 1851, 1853, 1856, 1861-2
- , París, Garnier, 1865
- , Madrid, Gaspar y Roig, 1872-3
- , París, Garnier, 1874, 1884, 1889

1843

1844

- Alberto Lista y Aragón, Ensayos literarios y críticos, Sevilla, Calvo-Rubio y Cía.

- Manuel Milá y Fontanals, Compendio de Arte Poética, Barcelona, Grau

1845

- Alfredo Adolfo Camus, Principios de Retórica y Poética escritos por don Francisco Sánchez, ilustrados con notas, y seguidos de un tratado de arte métrica, Madrid, Rivadeneyra

1846

- Plácido María Orodea, Compendio de definiciones y principios de Retórica y Poética, Valladolid, Santarén

- Manual de elocuencia española, Madrid, Ignacio Boix

- Alfredo Adolfo Camus, Preceptistas latinos para el uso de las clases de Principios de Retórica y Poética, Madrid, Rivadeneyra

- Tratado de oratoria sagrada, Madrid, s.e.

1847

- Alfredo Adolfo Camus, Curso elemental de Retórica y Poética. Retórica de Blair. Poética de Sánchez, Madrid, Rivadeneyra

, Madrid, Peña, 1865

- Gregorio Domínguez, Catecismo de oratoria sagrada, Antequera, Sol y Serrano

- Ramón Fort y Pazos, Elementos de oratoria sagrada, Madrid,

- José María Fernández Espino, Curso de literatura general, Sevilla, Geofrín

- Luis Sergio Sánchez, Exposición filosófico-crítica de los principios de la Literatura, Cáceres, Concha y Cía.

- Santiago García Mazo, Sermones predicados por don y un preámbulo de apuntes de Retórica, Valladolid, Manuel Aparicio

- Gregorio Domínguez, Catecismo de oratoria sagrada, Antequera, Herrero Hermanos

1848

- Manual de Retórica y Poética, Barcelona, Pons
, Barcelona, Pons, 1850

- Francisco Pérez de Anaya, Lecciones y modelos de elocuencia forense, Madrid, Baltasar González, 4vols.

- Manuel Milá y Fontanals, Manual de Retórica y Poética, Barcelona, Pons y Cía.
, Manual de Declamación, Barcelona, Pons y Cía.

1849

- Joaquín M^a López, Lecciones de elocuencia en general, Madrid, Gabeirós, 2 vols. 1849-50

1850

- Instituciones oratorias extractadas de Cicerón y Quintiliano, con algunas adiciones tomadas de Vossio, Heincio, Gesnero, y otros autores, reducidas a unos breves elementos de Retórica, Madrid, Imp. de la Vda. de Domínguez

1851

- Víctor Balaguer, La elocuencia al alcance de todos, Barcelona, Mayol, 2 vols.

1852

- Manuel Muñoz Garnica, Estudios sobre la elocuencia sagrada, Jaén, Medina y Cía.

- Joaquín Rubió y Ors, Manual de elocuencia sagrada, Barcelona, J. Rubió,
, Barcelona, J. Rubió, 1858

- Joaquín de Avendaño, Elementos de gramática castellana precedidos por unas ligeras nociones de Lingüística, y seguidos de algunas de Literatura, Retórica y Poética, Madrid, Hernando y Cía.

, Madrid, Hernando y Cía., 1881

1853

- Nociones elementales de Retórica y Poética, Madrid, Imprenta Rodríguez

- José Vicente Fillol, Ensayos poéticos sobre la Estética y Oratoria, Valencia, Sebastián de Lope

1854

- La elocución sagrada, Madrid

1855

1856

- José Coll y Vehí, Elementos de literatura, Madrid, Rivadeneyra

, Madrid, Rivadeneyra, 1857, 1859, 1868

, Barcelona, Diario de Barcelona, 1868

, Barcelona, Barcelonesa, 1885

- Ramón Sanz y Rives, Elementos de Retórica y Poética, Gerona, Imp. Gresse

1857

- Raimundo de Miguel y Navas, Curso elemental teórico de Retórica y Poética, Burgos,

, Madrid, Jubera, 1863, 1875, 1890

1858

- Lecciones elementales de Retórica y Poética compuestas

por un sacerdote de las Escuelas Pías, Madrid

- Juan N. López de Vergara, Curso académico de la Elocuencia Sagrada, Tenerife, Vidal

- Diego Silvia, Tratado de Oratoria y Poética, Madrid, Casas
 , Madrid, Reneses, 1861

- Francisco de Paula Vila, Perla poética ,colección de trozos escogidos de los mejores poetas desde la época másremota hasta nuestros días, precedidos de un Arte Poético adaptada a toda clase de personas, Madrid, Imprenta de F. Abienzo

1859

- Manuel Martínez y Sanz, Lecciones de Elocuencia Sagrada, Burgos, Imp. y Lib. de Anselmo Revilla
 , Madrid, M, Olamendi, 1877

- Braulio Foz, Novísima Poética Española. Poema satírico en XII cantos, Zaragoza, Imp. y Librería de R.Gallifa

1860

- Joaquín Espar, Arte de Retórica para uso de los Seminarios, Barcelona, Hdos. de la Vda. de Pla
 , Barcelona, Hdos. de la Vda. de Pla, 1877

1861

- José Vicente Fillol, Sumario de lecciones de un curso de literatura general y principalmente española, con estricta sujeción al programa mandado observar de Real Orden, Valencia, Boix, 2ª ed.

, Valencia, Opinión, 1865
 , Valencia, Doménech, 1872

- Joaquín Espar, Elementos de Poética, Barcelona, Hdos. de la Vda. de Pla
 , Barcelona, Hdos. de la Vda. de Pla, 1877

- Juan A. Moreno Anguita, Programa de Retórica y Poética, Murcia, Imp. de Pablo Nogués

1862

- José Fernández Espino, Estudios de literatura y crítica, Sevilla, Andalucía

- Antonio Sánchez Arce y Peñuela, Lecciones de oratoria sagrada, Granada, José María Zamora

- Fermín González Morón, La Elocuencia antigua y moderna, Madrid, Arcas y Sánchez

- Diego Manuel de los Ríos, Instituciones de Retórica y Poética, Madrid, Fernández Cancela
 , Madrid, Fernández Cancela, 1864
 , Madrid, J. Muñoz, 1867
 , Madrid, Santos Larxé, 1868
 , Madrid, Manuel Tello, 1872
 , Madrid, Hernando, 1877, 1878, 1879

1863

1864

- Lorenzo Badioli y Prota, Declamación sagrada, forense, académica, popular, militar y teatral, con un apéndice sobre el canto en general, Madrid, Manuel Galiano

1865

- Joaquín Espar, Curso teórico-práctico de predicación, Barcelona, Hdos. de la Vda. de Pla

- Manuel Torrijos, Arte de bien hablar, Madrid, Imp. de F. Martínez García

1866

- Francisco Ruiz de la Peña, Rudimentos de Retórica y Poética, Bilbao, Imp. de Larumbe

- Francisco Giner de los Ríos, Estudios Literarios, Madrid, Imp. de R. Labajos

, Elementos de Literatura y Arte, 2ª ed. ampliada del texto de 1866 en Madrid, V. Suárez- J.M. Pérez, 1876

- Tratado de declamación oratoria, Vich, Soler Hnos

1867

- Joaquín Delago y David, Lecciones de Retórica y Poética, Jaén, Rubio y Cía.

- José Coll y Vehí, Compendio de Retórica y Poética, Barcelona, Diario de Barcelona

, Barcelona, Diario de Barcelona, 1867, 1869, 1870, 1875, 1880, 1883, 1886, 1892, 1897

1868

- Jerónimo Borao, Estética.Literatura General, Mns. en Biblioteca Cardenal Cisneros (vid. Prades, op. cit.)

- F. de Paula Canalejas, Curso de literatura general, Madrid La Reforma, 2 vols.

1º La poesía y la palabra

2º La poesía y sus géneros, 1869

- Manuel Muñoz Garnica, Retórica sagrada, Jaén, Imp. de los Srs. Rubio y Cía.

- Gumersindo Laverde y Ruiz, Ensayos críticos de Filosofía, Literatura e Instrucción Pública, Lugo, Soto Freire

1869

- Félix Sánchez Casado, Elementos de Retórica y Poética, Madrid, s.e.

, Madrid, Hernando, 1881, 1891, 1896

- Manuel Milá y Fontanals, Principios de Teoría Estética y Literaria, Barcelona, Barcelonesa

1870

- Romualdo Álvarez Espino- Antonio Góngora Fernández, Elementos de literatura filosófica, preceptiva e historia crítica, Cádiz, Revista médica

- F.Ortega y Frías, La escuela del poeta. Arte elemental teórico-práctica de la poesía lírica, épica y dramática, Badajoz, Santamaría

- Félix Sánchez Casado, Guía del bachiller.Letras: Retórica y Poética, Madrid, Escámez

1871

-Andrés Ascaso y Pérez, Lecciones elementales de Retórica y Poética, Pamplona, Bescansa

1872

- Narciso Campillo y Correa, Retórica y poética, Madrid, Martínez

- Antonio González Garbín, Curso elemental de literatura preceptiva, Granada, Francisco Reyes

, Granada, Vda. e hijos de P. Sabatel, 1880, 1882, 1891, 1895

- Manuel de la Revilla y Pedro de Alcántara, Principios de literatura, Madrid, Imp. de Sordomudos

- Ángel M. Terradillos, Lecciones elementales de Literatura Preceptiva, Madrid, Hernando
, Madrid, Hernando, 1883

- Valero Palacín Campo, El fondo del orador y el fondo de la elocuencia, Madrid, Fortanet
, Huesca, 1886

1873

- Manuel Milá y Fontanals, Principios de literatura general y española, Madrid, Bailly-Baillière
, Barcelona, Diario de Barcelona, 1874
, Barcelona, La Barcelonesa, 1877, 1884
, Todas sus obras también en Obras completas, Barcelona, Barcelonesa, 1888-1896, 8 vols.

- Camilo Rodríguez Menica, Curso de Literatura general y española, Valladolid, J. de la Cuesta

1874

- Salvador Arpa y López, Principios de literatura general, Cádiz, Revista médica

1875

- Rafael Cano, Lecciones de literatura general y española, Madrid, Vda. e hijos de Aguado
, Palencia, Menéndez, 1885
, Valladolid, Gavira, 1892, 2 vols

1876

- Mariano Alfaro, Retórica y Poética, Toledo, Imp. Asilo

- Isidoro Frías Fontanilles, Resumen de Poética General, Tarragona, Puigrubí

- Prudencio Mudarra y Párraga, Lecciones de literatura general y Literatura Española, Sevilla, Gironés
, Sevilla, Ariza, 1881, 1888
, Sevilla, F. de Santiago, 1895

- Félix Sánchez Casado, Prontuario de Retórica y Poética, Madrid, Hernando

1877

- Emilio Reus y Bahamonde, La oratoria. Estudio Crítico, Madrid, Medina

- Claudio Polo y Astudillo, Retórica y Poética o Literatura Preceptiva, Oviedo, Imp. y Lit. de V.Brid
, Oviedo, Pardo y Cía, 1892

- Dalmiro Fernández y Oliva, Elenentos de preceptiva literaria, Palencia, Abundio Meléndez

- M. Martínez Ruiz, Lecciones de oratoria sagrada tomadas de las obras de los Padres de la Iglesia, Madrid, M. Otamendi

1878

- Nicolás Rabal y Díez, Elementos de literatura general, Soria, Imp. Provincial

- Salvador Arpa y López, Compendio de Retórica y Poética, Cádiz, Federico Joly
, Cádiz, Federico Joly, 1879
, Madrid, Rivadeneyra, 1888

1879

- Francisco Holgado y Toledo, Literatura elemental, Murcia, A. Molina

- Manuel M. Saá García, Curso elemental de Retórica y Poética, Badajoz, Fonseca

- Manuel López Bastarán, Retórica y Poética, Huesca, Vda.de Constanza
, Huesca, Vda. de Constanza, 1889

- Miguel Yus, La elocuencia sagrada, Madrid
, Madrid, Librería Católica de G.del Amo, 1894

- Clemente Cortejón y Lucas, Compendio de Poética, Barcelona, Magriñá
, Madrid, 1881

1880

- Hipólito Casas y Gómez, Retórica y Poética, Madrid, Gaviria y Zapatero
, Valladolid, Gaviria, 1882

- Luis Laplana y Ciria, Manual de Retórica y Poética Zaragoza

- Enrique Ucelay, Estudios críticos de oratoria forense,

Madrid, Rev. de la Legislación

1881

- Antonio Espantaleón y Carrillo, Tratado de Retórica y Poética, Madrid, Minuesa
, Madrid, Minuesa, 1886, 1891

- Francisco Giménez Lomas, Apuntes de preceptiva literaria, Madrid, Góngora

- Pedro Muñoz Peña, Elementos de Retórica y Poética, Madrid, Montegrifo
, Valladolid, Rodríguez, 1883, 1887, 1892

- Isidoro Frías Fontanilles, Retórica y Poética, Reus, Torroja y Tarrots

1882

- Antonio González Garbín, Compendio de Retórica y Poética, Barcelona, Subijana

1883

- R. de Campoamor, Poética, Madrid, Victoriano Suárez
, Valencia, Vives, 1890

- Federico de Mendoza y Roselló, Retórica y Poética, Valencia, Rius Monfort

- Santos Santamaría del Pozo, Literatura general o Teoría de los Géneros Literarios, Valladolid, Hijos de Rguez.

1884

- Saturnino Milego e Inglada, Cuadros sinópticos de literatura preceptiva, Toledo, Fando
, Valencia, Alubre, 1889

1885

- A.F. y R., Respuestas al programa de Retórica y Poética del Instituto de Zaragoza, Zaragoza, Hospicio

- Clemente Cortejón y Lucas, Cuestionario de Retórica y Poética, Barcelona, Bastinos

1886

- Magín Verdager y Callís, Sumario de Retórica y Poética, Vich, Anglada
 , Logroño, El Riojano, 1889
 , Palma, Amengual y Montaner, 1894

1887

- Francisco Sánchez de Castro, Lecciones de literatura general, Madrid, San José
 , Madrid, Pérez Dubrull, 1890
- Federico de Mendoza y Roselló, Resumen de Retórica y Poética dedicado al repaso de esta asignatura, Valencia, N. Rius Monfort
- Saturnino Milego e Inglada, Tratado de Literatura preceptiva, Toledo, Fando y Hno.

1888

- Emilio Álvarez Giménez, Literatura preceptiva, Pontevedra, Landín
- José Callejón y Asme, Elementos de literatura preceptiva, Sevilla, Ariza
- Felipe de la Garza y Martínez, La Preceptiva literaria, Burgos, Arnaíz

1889

- Felipe González Calzada, Elementos de Retórica y Poética, León, Ángel y J. González
- José Luis Pons y Gallarza, Tratado elemental de Retórica y Poética, Palma, Amengual y Muntaner
- Salvador Arpa y López, Ejercicios, Madrid, Rivadeneyra

1890

- Manuel Diéguez y Muñoz, Lecciones de literatura preceptiva, Sevilla, Díez Carballo
- Pedro Muñoz Sanz, Compendio de literatura preceptiva, Palencia, Herrán
- Luis Rodríguez Miguel, Apuntes de literatura general, Salamanca, Núñez

- Manuel Pereña y Puente, Nociones de Literatura preceptiva, Lérída, Montes Hnos.

- Franciso de Paula Massa, Programas y cuadros sinópticos de Retórica, Barcelona, Ibérica de Francisco Fossas

- Clemente Cortejón y Lucas, Curso razonado de Retórica y Poética, Barcelona, Casa de la Caridad
 , Barcelona, Bastinos, 1893, 1898
 , Madrid, Fernando Fe, 1893
 , Madrid, Hernando, 1898

1891

- Joaquín M. de los Reyes García Romero, Elementos del arte de hablar, Granada, López Guevara

- Mariano Loscertales y Ruata, Lecciones de literatura preceptiva, Logroño, Merino

- Manuel Pereña y Puente, Nociones de literatura preceptiva, Lérída, Sol

- José Riu y Foraster, Curso de literatura preceptiva, Pamplona, Erasun y Labastida

- José V. Rubio y Cardona, Compendio de Retórica y Poética, Madrid, Desengaño
 , Madrid, Desngaño, 1893

- Eduardo Sánchez Castañer, Elementos de literatura preceptiva, Badajoz, La Industria

- José Surroca y Grau, Lecciones de literatura general, Madrid, Iglesia Sánchez

- Hermenegildo Giner de los Ríos, Arte literario, Madrid

1892

- José M. García Álvarez, Nociones razonadas de literatura técnica o Arte literario, San Sebastián, "La Voz de Guipúzcoa"

- Miguel Gutiérrez Jiménez, Arte literario para uso de los alumnos de Retórica y Poética, Granada, López de Guevara

- José Pla y Badía, Compendio de Literatura, Retórica y Poética, Barcelona, Imp. Católica

1893

- Nicolás Latorre y Pérez, Manual de Retórica y Poética, Jerez, "El Guadalete"

1894

- Francisco Garriga y Palau, Lecciones de Preceptiva literaria, Barcelona, Tipografía Española

- Pedro Juste e Isaba, Literatura general, Madrid, V. Suárez, 1894-5, 2 vols.

1895

- Godofredo Escribano y Hernández, Nociones de Retórica y Poética o Literatura preceptiva, Madrid, Agustín Auriol

1896

- Maximino Flórez y Quiñones, Elías Alfaro y Navarro, Elementos de literatura preceptiva, Madrid, Fuentenebro

- Marcelo Macías y García, Elementos de preceptiva literaria, Orense, Antonio Otero

1897

- Andrés Baquero Almansa, Lecciones de Retórica y Poética, Murcia, Imp. de las Provincias

- José Giles y Rubio, Literatura general, Valencia, Alufre

- Leopoldo Afaba y Fernández, Lecciones de literatura general y española, Oviedo, "La Cruz"

1898

- Jacinto García-Calvo y Rojas , Literatura elemental, Guadalajara, La Aurora

- Francisco Navarro Ledesma, Literatura preceptiva, Madrid, Sáenz de Jubera

- Alfonso Retortillo y Tornos, Lecciones de Retórica y Poética, Madrid, V. Suárez

- Manuel D. Fernández, Nociones elementales de Retórica, Madrid, Ángel B. Velasco

- J.M.S.P., Lecciones de Literatura General y Española, Madrid, La Ibérica

1899

- Manuel Bellido y González, Elementos de literatura preceptiva, Jerez de la Frontera, "El Guadalete"

- Rafael Meana y Hurtado, Curso elemental de Retórica y Poética, Santander, "El Cantábrico"

- José Franquesa Gomis, Principios generales de Literatura, Barcelona, Casa de la Caridad

- Antonio López Muñoz, Lecciones y reglas de la elocuencia en la Oratoria, la Declamación y la Lectura, Madrid, Pedro Núñez

vol.1, Madrid, P. Núñez

vol.2, Madrid, Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús

1900

- Manuel Flórez Villaamil, Nociones de Retórica, Madrid, Juste

- Francisco Navarro y Ledesma, Lecciones de Literatura, Madrid, "El trabajo".Imp. Alemana, 3 vols.

vols.1 y 2, 1900

vol. 3, 1902

CAPÍTULO III- LAS IDEAS POÉTICAS EN LA PRECEPTIVA ESPAÑOLA
DEL SIGLO XIX

III-1 EL LUGAR DE LA POÉTICA

La Poética, aceptando con generosidad los límites propuestos en el capítulo I de esta tesis doctoral, tantos los cronológicos como los que hacen referencia a los contenidos teóricos, tiene un lugar en el discurrir de las preceptivas entre los años de 1790 y 1900. No siempre ese lugar responderá a la denominación de "poética", son años de constante reevaluación terminológica, y en ocasiones ni siquiera su presencia en un libro es clave de hallarnos ante un manual de preceptiva más o menos encubierto; pues puede tratarse de trabajos de crítica literaria o incluso de tratados de métrica o rima y también de discursos para academias y otros centros culturales: ingresos, aceptaciones, inauguraciones de cursos, colecciones de artículos... Nuestro **corpus** trata de ajustarse y ceñirse a las poéticas y retóricas exclusivamente, si bien es cierto que algunos autores que escriben acerca de estos temas no pueden quedar al margen, ya sea por su importancia en la historia de la Crítica española o por ser autores de preceptivas que aprovechan otros textos para seguir ahondando en temas puramente teóricos: los géneros, el estilo o los fundamentos de la propia Crítica literaria.

III-1-1 La situación de la Poética

La historia de la Poética está asociada a la de la Retórica desde su nacimiento en la Grecia clásica, si bien en su génesis fueron disciplinas distintas. La segunda, más antigua, nació en la esfera práctica, como respuesta a una necesidad humana de la vida cotidiana de la antigua Grecia y sus zonas de influencia. La primera surge después, cuando Aristóteles analiza filosóficamente el fenómeno de la creación literaria. Se sitúa en comunidad con las demás disciplinas del discurso, entre las cuales se encontraba la Retórica, junto a la Gramática y la Dialéctica. La historia común de ambas deviene en un continuo cruce de tradiciones según conformemos la diacronía de una u otra disciplina, o de ambas a la vez¹.

En los años finales del siglo XVIII, inicio del ciclo que vamos a describir, tanto la Poética como la Retórica tienen a sus espaldas una dilatadísima herencia de vida común, estructuraban la totalidad del saber literario tradicional (lo que ellos creían que era la lectura correcta de la Teoría literaria grecolatina apelando al Clasicismo)², acompañadas por la emergente Crítica literaria³. El pensamiento teórico clasicista descansaba en un

¹- Vid. García Berrio, Teoría de la Literatura, Madrid, Cátedra, 1994, 2ª ed., págs.26 y ss.

²- Pide Luzán acerca de las reglas que no sean desestimadas como novedades, "...; pues ha dos mil años que estas mismas reglas (a lo menos en todo lo substancial y fundamental) ya estaban escritas por Aristóteles, y luego, sucesivamente, epilogadas por Horacio, comentadas por muchos sabios y eruditos varones, divulgadas entre todas las naciones cultas y, generalmente, aprobadas y seguidas.", en La Poética, Madrid, Cátedra, 1974, pág.59

³- Nos referimos al proceso de conversión en disciplina autónoma alejada de los cauces de la Poética tradicional. En palabras de Sultana Whanón Bensusan: "..., en su origen la **crítica literaria** no era un discurso definido por oposición a la **teoría** y a la **historia** literarias, como lo es hoy, sino un discurso definido por oposición a las Poéticas clasicistas.", en

trípode desnivelado, de bases heterogéneas y límites confusos, externos e internos. Más aún, era objeto de numerosos ataques, nacidos algunos en su propio seno, como consecuencia de la revisión de su propia doctrina que la nueva Lógica de la Ilustración, llevada hasta sus últimas consecuencias, no dudó en hacer con casi todos los saberes heredados de la Antigüedad.

La preceptiva finisecular española no es ajena a esta doble inestabilidad de límites: la histórica, producto del entrecruzamiento constante de tradiciones con otros saberes afines, y la generada por la propia evolución de la disciplina en época tan crucial para su desarrollo, en los umbrales de la teoría literaria romántica.

Centrándonos exclusivamente en la Poética clasicista debemos afirmar que su situación en los tratados depende en gran medida de la función que se le suponía. Podía ser parte de un tratado de métrica o diccionario de rimas⁴, de un programa educativo⁵ o una disciplina independiente⁶ en la línea más tradicional del clasicismo establecido en España por la obra de Luzán⁷. Además es común encontrar esbozos de ideas poéticas, no sistematizadas, en otros textos de teoría literaria como libros de crítica, erudición, traducciones, prólogos o las incipientes historias de la literatura españolas⁸. Razón aparte merece la cantidad ingente de material aparecido en la prensa.

En los manuales para construir versos se pretendía conocer las leyes básicas de composición del verso, sus elementos (acentos, ritmo, rima...) y clases y las combinaciones métricas, junto a lo cual se incluyen modelos de poemas que suponen un juicio crítico de autores y obras a la vez que ejemplos para el aprendizaje y ejercitación. Muchos tratados considerados de Poética o amparados en ella, solamente eran un repertorio de combinaciones métricas confundidos con géneros de la poesía: cómo

Introducción a la historia de las teorías literarias, Granada, universidad, 1991, pág.48

⁴- i.e., Agustín Aicart, Diccionario de la rima o consonantes de la lengua castellana, Barcelona, Vda. e Hijos de A. Brusi, Barcelona, 1829

⁵- i.e., cualquier manual de Literatura Preceptiva.

⁶- i.e., la Poética de Martínez de la Rosa.

⁷- Nos referimos a su Poética en las dos ediciones.

⁸- i.e., los ejemplos de discursos académicos sobre la novela o los comentarios sobre crítica y estudios literarios en la introducción a la Historia Crítica de la Literatura Española de Amador de los Ríos, Madrid, José Rodríguez, 1861, tomo I, págs. XXXVIII-CVI

hacer quintillas, décimas, sonetos, romances o aleluyas⁹. Válganos el ejemplo del Discurso sobre la Poesía Castellana de Argote de Molina, olvidado como anexo de la edición que su autor hizo del Libro del Conde Lucanor en 1575, y reproducido en estas fechas, 1781, dentro una miscelánea erudita de Nipho¹⁰. En esa obra se repasan las diferentes estrofas y tipos de versos que aparecen al final de los cuentos del Infante don Juan Manuel, además de una breve explicación histórica. Cito esta obra no sin cierta razón, a causa de la aparición en el libro de Nipho en fechas tan cercanas a nuestros intereses. El profesor Domínguez Caparrós, que dedicó su tesis doctoral al estudio de la teorías métricas de los siglos XVIII y XIX, apuntó la falta de interés del Setecientos en estos temas y el auge que tuvieron como parte de los manuales de Preceptiva de la centuria siguiente, con algunos nombres de valor, ya fuesen Masdeu, Miguel Agustín Príncipe, Coll y Vehí o Eduardo Benot. La Métrica pasó a formar parte de los manuales de Preceptiva como un capítulo más, asimilado al igual que el dedicado a las figuras o al lenguaje poético¹¹. Por otro lado, referirse con mayor o menor extensión a la Poética en los tratados de métrica tiene una base profunda: además del lógico solapamiento de intereses comunes, viene heredado de una estrecha visión del fenómeno literario, confundiendo verso con poesía y géneros poéticos, prosa con discurso retórico y sus respectivos géneros (oratoria, historia, novela...) ¹². El debate sobre la necesidad del verso para la

⁹- Una buena parte de tratados de métrica se acercan a fenómenos creativos o poéticos. Podemos rastrearlos en las viejas leyes del Gay Saber de los trovadores medievales o en los tratados que cita Antonio Vilanova, hechos para imitar a los italianos, en su "Preceptistas españoles en los siglos XVI y XVII", en Historia General de las Literaturas Hispánicas, Guillermo Díaz-Plaja ed., Barcelona, Barna, 1953, tomo III, págs.585 y ss. Para la indistinción entre Poética y artes de rimar en el devenir de la poética grecolatina conviene acercarse a Ernst Robert Curtius, Literatura europea y Edad Media latina, México, F.C.E., 1955, tomo I, págs.212-231

¹⁰- Cito por la edición de E.F.Tiscornia, Gonzalo Argote de Molina, El "Discurso sobre la Poesía castellana", Madrid, Visor, 1995. La edición de la obra de Nipho es Caxon de sastre, Madrid, 1781, tomo III, págs.297 y ss.

¹¹- José Domínguez Caparrós, Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglo XVIII y XIX, Madrid, CSIC, 1974, págs.1-50

¹²- Sería el ejemplo de Juan Cayetano Losada, seguidor de la ortodoxia clasicista, cuando afirma que la poesía es el arte de componer versos y el poeta, el hacedor de ficciones en verso, en Elementos de Poética, Madrid, Vda. e Hijo de Marín, 1799, pág.1

creación literaria condicionaba muchas de las ideas que los preceptistas desarrollaron o divulgaron.

La presencia de la Poética en otras obras en las que aparece la doctrina asistemáticamente, ya sea bajo etiqueta de erudición o de crítica, es reveladora de algunos fenómenos que conviene reseñar. En primer lugar, la madurez de los procesos de la crítica hasta su moderna conversión no traspasa los condicionamientos de los tratados de Poética. Los diferentes renovadores de la Teoría literaria, principalmente del ámbito del Romanticismo alemán, comienzan a reflexionar sobre los espacios anteriormente ocupados por la doctrina clásica, señal clara de que se reconocía su incidencia en los mismos problemas que ahora aparecían en el horizonte. Como podemos observar desde nuestra perspectiva ya se habían planteado problemas centrales sobre la finalidad del fenómeno creativo o la constitución de las obras literarias o incluso el lenguaje poético, que resucitarán los Formalistas rusos. La época de la Estética y sus primeros logros no consigue hacer olvidar los cauces establecidos por los herederos de Aristóteles, Horacio o Quintiliano. Señalemos las palabras de Cesare Segre cuando nos recuerda la productividad de la doctrina de los géneros desde la Antigüedad y el acogimiento a este esquema por parte de aquellos que negaban las poéticas miméticas: "Vico traza, por ejemplo, una historia ideal de los géneros y de los subgéneros, en relación con las tres edades de la vida civil del hombre, y Friedrich Schlegel suspira la fundación de una poética histórica, base para una teoría de la poesía, dado que una obra no es valorable si se prescinde de su género y de sus especies; Hegel usa la falsilla de los tratadistas para su innovador análisis (e historia) de los géneros."¹³

Incluso la percepción que podemos desarrollar actualmente sobre este fenómeno difiere de la que pudieran tener en su propia época, pues no olvidemos que el tratado más influyente del Neoclasicismo, el de Boileau, no era ni con mucho tan sistemático y rígido como los italianos de siglos anteriores. Es más, el autor francés fue quien rescató el problema de lo sublime para la Teoría moderna, y tras ese problema se vislumbraban las apariciones de principios distintivos potenciadores del Romanticismo creativo: la imaginación, la nueva sensibilidad, lo inefable, lo subjetivo e incluso lo onírico. Segre nos lo anuncia al resumir: "Por el contrario, no será sino un acto de consolidación el Art Poétique (1674) de Boileau, mucho más cercano, significativamente, a Horacio que a Aristóteles: más que una teoría es un panfleto, lleno, además, de pullas graciosas a sus adversarios, de consejos prácticos y juicios de gusto."¹⁴

En segundo lugar, el fenómeno educativo complica la visión

¹³- Cesare Segre, Principios de análisis del texto literario, Barcelona, Crítica, 1985, pág.322

¹⁴- Idem, pág.321

panorámica de un proceso que nunca podrá reconocerse perfectamente acabado, como ningún otro proceso histórico. Los autores que tratan de Poética sin atreverse a llamarla de este modo no dejan de padecer los mismos condicionantes. Y desde luego, su propia educación en estas materias no es ajena. A modo de ejemplo, las conferencias de Alberto Lista para el Ateneo de Madrid en 1822 o los artículos que publicó en **El Tiempo** tratan de aquellos temas que sancionaban las preceptivas escolares en aquellos años: los problemas estéticos (belleza, sublimidad...), la imitación, el lenguaje poético, las figuras...¹⁵

La Preceptiva, entendida como manual escolar, perturba la estructura de la Teoría literaria. Y los preceptistas son ahora los profesionales de la Teoría literaria, es decir que ocupan la nómina de autores los que son profesionalmente profesores de estas materias en su mayor parte. Los niveles de identificación con los mismo temas que trataba la Crítica que se consideraba libre de normativismos, es reveladora de que debemos extender aún más el período de transición o convivencia de ambas posturas que se empeñan en aparecer ante nuestros ojos como opuestas. Qué decir del capítulo del estilo, cercano a la Poética y a la Retórica, formando un semillero de problemas comunes agudizados por las teorías acerca de la libertad o individualidad expresiva, actuando a manera de marcas definitorias de cada individuo y obra¹⁶.

Entendida la Poética al modo de disciplina independiente solamente quedan restos en aquellos poemas didácticos que hemos comentado en el capítulo II. La tentación didáctico-ecléctica y la repercusión del impacto que produjeron los manuales que trataban explicar todo el fenómeno literario hasta la fecha, como el de Blair, ciñeron los límites a la Preceptiva.

Hay, eso sí, algunos títulos de manuales que podían llamarnos a engaño, por ejemplo Compendio de Arte Poética de Milá y Fontanals¹⁷ o La escuela del poeta de Ortega y Frías¹⁸. Simplemente se trata de libros de texto que obviaban los temas más tradicionalmente retóricos.

La Poética del siglo XIX tiene su primerísimo lugar en los manuales educativos de Preceptiva literaria.

¹⁵- Vid. M^a del Carmen García Tejera, Conceptos y teorías literarias del siglo XIX: Alberto Lista, Cádiz, Universidad, 1989

¹⁶- Tenemos el ejemplo del libro muy académico y conciliatorio de Narciso Campillo y Correa, Del estilo, de sus diversas clases, y de la aplicación de cada una a los diferentes géneros de composición literaria, Cádiz, Tipografía de la Marina, 1865

¹⁷- Barcelona, DJM de Grau, 1844

¹⁸- Badajoz, Imp. de Santamaría y Navarro, 1870

III-1-2 La Poética y las preceptivas

La Poética, que inició su camino en la Grecia clásica, ha caminado junto a la Retórica, o tal vez haríamos mejor en suponer otro argumento metafórico si decimos que ha navegado bajo su bandera, y ésta, magnificada por el prestigio que se le atribuía, la afectó con sus vaivenes. También ha sufrido una evolución interna que la convierten en dueña de sus propias contradicciones ante la creación literaria (objetiva o subjetiva, normativa o descriptiva, explicación o causa). Trataremos de encuadrar esta relación en el momento crucial del Ochocientos. Fruto de dicha relación y a consecuencia de ella, junto al decisivo afán enciclopedista primero y ecléctico después, el factor educativo acaba por extremar la separación, que nos atrevemos a definir como antiaristotélica, entre teoría, norma, definición y creación literaria. Conforme avance el siglo se pretenderá una disolución de los viejos corsés preceptivos.

III-1-2-1 Poética, Retórica, Preceptiva

La indiferenciación de las disciplinas que contiene a la Preceptiva literaria no es total sino gradual o de límites. Quiere esto decir que aquellos autores que juzgaban a la Poética como la esfera de reflexión para las obras en verso tenían una idea clara de la separación entre ésta y la Retórica, pero los temas y las necesidades educativas impedían desarrollar estructuras divergentes: el estilo o los géneros en su concepción más rígida, podían interpretarse desde ambas disciplinas. En palabras de García Tejera: "El título **Retórica y Poética** está en clara conexión con la confusión progresiva que sufrieron los objetos de estas dos disciplinas. Pero hay que tener en cuenta que, en muchos casos, el título **Retórica y Poética** va apostillado por la explicación **o / o sea Literatura Preceptiva**. De todo esto podemos deducir, no sólo que la Retórica y Poética aparecen

durante este siglo como disciplinas indisolubles, sino que equivalen a la Preceptiva, o conjunto sistematizado de reglas."¹⁹ Digamos pues que la Preceptiva es la suma del conjunto de reglas provenientes de la Poética y Retórica tradicionales, aplicadas a la enseñanza. Y ahora buscamos los materiales de un asignatura. Las poéticas de Luzán o de Boileau son producto de la reflexión, herederas de dos corrientes, la aristotélica y la horaciana respectivamente, cuyo fin era normativo y descriptivo-explicativo a la vez. La Preceptiva, por su parte, busca abarcar los conocimientos de la tradición teórica para que sean sometidos a la función pedagógica de ser expuestos para ser aprendidos; no para normar o fijar conceptos, sino para aprender a leer y a escribir dentro de unos modelos de prestigio compartidos por una comunidad de individuos cultos²⁰. Pero no es una disciplina ajena a la evolución de la Teoría literaria; veremos que parte de sus autores no siguen este criterio de una manera tan estricta y conducen poco a poco sus manuales hacia donde el debate crítico tiene lugar. Ejemplo de la progresiva madurez alcanzada son las preguntas críticas que los autores se harán respecto a su asignatura, ya imposible de deslindar de la pedagogía.

Hay dos caminos que nos llevan directamente a la comunidad vivencial de la Preceptiva, aquella que tiene en España como piedra de toque el manual de Blair traducido por Munárriz. Ambos convergen en la evolución del concepto literario y en la nueva función social de la Literatura en el mundo moderno. Serían la tradición educativa de la **ratio studiorum** y el enciclopedismo.

La tradición escolar de los jesuitas en el campo de las humanidades se renovó a primeros del siglo XVII, produciendo el famoso relevo de la vieja retórica del padre Suárez por la del padre Colonia con la publicación anexa de la poética del padre

¹⁹- M^a del Carmen García Tejera, "La Retórica en el siglo XIX", en A. Ruiz Castellanos (dir.), Primer encuentro interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación, Cádiz, Universidad, 1994, tomo I, pág.278

²⁰- Corroboran mi aserto títulos de manuales que contienen el sintagma "arte de hablar y escribir" o similares y afirmaciones acerca de la finalidad de la asignatura, por ejemplo, en las pretensiones educativas de Quintana o Gil de Zárate. Hermenegildo Giner abunda en la utilidad: "Si en el uso general de las relaciones sociales exigimos de toda persona que sea dueña de su palabra para expresar su pensamiento, tanto oralmente en la conversación familiar cuanto mediante cartas o informes, notas, memorias y demás fórmulas corrientes en la vida, dicho se está que en la segunda enseñanza debiera obligarse al joven que frecuenta las aulas de los Institutos, a saber expresarse con facilidad, ya por escrito, ya verbalmente.", Principios de literatura, Madrid, Vda. de Hernando y Cía., pág.26

Juvencio. Este texto recibió una importante acogida editorial²¹, y a su modo contribuyó al común entendimiento de la Poética y la Retórica, integradas en un mismo tomo y refundidas ambas disciplinas. Así, cada vez fue mayor el número de manuales que tomaron por natural acometer el estudio de ambas materias²², si bien la perpetuación de esquemas clasicistas (verso-géneros poéticos, prosa-géneros oratorios), no revela una voluntad de reinterpretar las estructuras sino de aumentar por yuxtaposición las materias. Si la **ratio studiorum** ofrecía un curso completo de humanidades, los manuales escolares de preceptiva ejecutaban ese ideal generalista y aglutinante, falto de productividad. Podemos observar a modo de ejemplo el cuestionario de un programa de la asignatura de Retórica (Rhétorique) en Aix-en-Provence para 1827: comienza por los géneros de las causas, y continúa con las **partes artis**. Sin distinción alguna aborda las cuestiones de los géneros poéticos: "12. Poésie épique (Épopée. Son origine: exposition; invocation; unité d'objet; épisodes) 13. Poésie dramatique (Tragedie: règles générales; règles particulières) 14. Idem (Comédie. Sature. Règles)...", y así hasta el final²³. Si exceptuamos los capítulos dedicados a la Estética de los manuales españoles, poca diferencia hay entre este esbozo de contenidos y los de las preceptivas de Sánchez Barbero, Hermosilla, o cualquiera de los numerosos libros que eternizan el modelo, a no ser el grado de profundidad. Los esquemas de este tipo no precisan cambios ni alteraciones, avalados por sinceros deseos de atemporalidad. La tradición escolar fue responsable directa de la transmisión de unas reglas que directamente conducían a la clasicidad del Neoclasicismo (y no es una tautología). Más aún, inciden en el prestigio concedido a los textos que respetaban dichas reglas y, en consecuencia, la literatura contemporánea podía quedar al margen. Estos manuales escolares son los que generan la idea común de la enseñanza literaria como la de "una inerte repetición de las nociones clásicas reelaboradas por los autores del XVIII y su complementario aditamento del catálogo de figuras retóricas", en palabras de Romero Tobar²⁴.

²¹- La primera edición en Lyon, 1710

²²- J.A. Hernández Guerrero, M^a del Carmen García Tejera, Historia breve de la Retórica, Madrid, Síntesis, 1994, pág.122

²³- Continúa con la poesía didáctica, pastoral, lírica, el apólogo, las cartas, la oración fúnebre y el panegírico. En Françoise Douay-Soubelin, "La rhétorique en France au XIXe siècle à travers ses pratiques et ses institutions: restauration, renaissance, remise en cause", en Marc Fumarolli (dir.), Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950, Paris, PUF, 1999, págs.1143-11444

²⁴- Leonardo Romero Tobar, "La Poética de Braulio Foz en el marco de la preceptiva literaria contemporánea", en Cuadernos de

El enciclopedismo merece que nos detengamos en los límites interseccionales de la Retórica y la Poética en momentos justamente anteriores al proceso evolutivo de la Teoría literaria del siglo XIX.

Las ideas del Racionalismo francés acerca de la Retórica y la Poética parten de su reflexión sobre la lógica discursiva. La invención y la disposición del discurso retórico no bastan para explicar los mecanismos que explican la formación de mensajes lingüísticos. Desplazaron los viejos tópicos, sin recurrir a la Dialéctica, recurso de todo aquel que desdeñaba la intencionalidad pragmática y subjetiva del discurso oratorio, ya fuese Platón o Ramus. La sustitución progresiva de los contenidos no lingüísticos de las cualidades del orador, a modo de constantes vaivenes a lo largo del tiempo, desnaturaliza la función de la Retórica y la convierte en un mensaje elocutivo, pura expresividad, **verba** sobre **res**. No obstante, es difícil separar **dispositio** de **elocutio**, y más aún, ésta de la **inventio**: "Si la **inventio** comienza el proceso de elaboración textual con la obtención de la estructura de conjunto referencial y la **dispositio** lo continúa con la construcción de la macroestructura, la **elocutio** cierra el proceso al producir la superficie textual que, como significante global del texto retórico, llega al receptor."²⁵

En el artículo que escribe Marmontel en la Encyclopédie méthodique llamado "Littérature", aparece claramente expuesto el fundamento de ese desplazamiento: la Lógica y la Gramática se ocupan de la concepción de las ideas (en el artículo "Grammaire" escrito por Beauzée), mientras que la Literatura, compuesta por cinco apartados²⁶, se componía de la Poética y la Retórica, para hermostrar el discurso, y la Crítica, de tipo valorativa. Este "hermostrar" se dirige al fondo de la utilidad de la Literatura como auxiliar indispensable de una dicción culta. La concepción de ideas concebida como un arte de pensar había sido equiparado por la lógica sensualista de Condillac al arte de hablar y escribir (la Literatura), pero otras lecturas más restrictivas de sus seguidores (Destutt de Tracy, Sicard...), impusieron el modelo que Marmontel expande²⁷. La manifestación literaria se

estudios borjanos, XV-XVI, Borja, Centro de estudios borjanos-Institución "Fernando el Católico", 1985, pág.118

²⁵- Tomás Albaladejo Mayordomo, Retórica, Madrid, Síntesis, 1989, pág.117

²⁶- "1/Style, 2/Versification, 3/Poesie (épique, dramatique, lyrique, didactique), 4/Rhétorique (principes, applications, abus), 5/Littérature (la critique et les études littéraires)", en Douay-Soublin, "La rhétorique en...", op.cit., pág.1082

²⁷- Vid. Manuel Garrido Palazón, La filosofía de las Bellas Letras y la Historia literaria en España (1777-1844), Almería,

veía subyugada ante la superioridad de la actividad racional, era pura función elocutiva del lenguaje. La **dispositio**, como un puente tendido hacia la expresividad, también se hallaba dominada por la coherencia interna del texto: "...que la verdadera retórica y la sana lógica están estrechamente entrelazadas."²⁸

Siguiendo este aserto de Blair no son pocos los españoles que reproducen un sistema de pensamiento parecido. Sería el caso de Jovellanos, para el cual las humanidades son un adorno necesario y un manera de aprender a escribir con soltura, acompañándose de modelos, adornando con sus riquezas y difundiendo con mayor convencimiento las ideas de la ciencia. La poesía es el "arte de crear y embellecer", dirá Lista a Reinoso en una carta²⁹.

Diluidas en su función elocutiva, Poética y Retórica se ven condicionadas en un nivel paralelístico que las sitúa de igual a igual, con dos campos de actuación distintos: "La Rhétorique est à l'Éloquence ce que la théorie est à la pratique, ou comme la Poétique est à la Poésie", dirá Marmontel en la Enciclopedia³⁰. En la gran tradición francesa de los estudios literarios del siglo XVII (Lamy, Gibert, Rollin...) se muestra palpablemente que este paralelismo se cruza con la vía tradicional-educativa. Así pues tenemos artes de hablar destinados a la Retórica y artes de escribir para la Poética. No es de extrañar que la recolocación de las ciencias lingüísticas asimile aún otro paralelismo más en su intento de organizar la Teoría literaria armoniosamente. Dado que la elocución retórica había dotado a la Poética clásica de la suficiente reflexión sobre el lenguaje literario como para no desarrollar una sistematización propia y que la Retórica, al perder su estatuto funcional práctico, se había convertido también en texto, adornado con los mismos mecanismos expresivos, se impuso la consecuencia de aplicar a los textos en prosa el estatuto retórico y a los textos en verso el estatuto poético³¹.

La indistinción de límites y la aplicación sistemática de ese paralelístico esquema es fundamental para la determinación de perpetuar la indisolubilidad de Poética y Retórica, **sub specie**

Instituto de Estudios Almerienses, 1992, págs.120-121

²⁸- Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras, traducidas y adicionadas a partir del original inglés de Hugo Blair, Madrid, Imp. de A. cruzado y Cía., 1798, tomo I, pág.8

²⁹- Garrido Palazón, op.cit., págs.119-120

³⁰- En Douay-Soubelin, op.cit., pág.1082

³¹- Vid. Antonio García Berrio, "Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica general)", en Estudios de Lingüística, 2, Alicante, universidad, 1984, págs.7-19

de Preceptiva, en numerosos autores de manuales hasta fines de siglo.

Si únicamente los tratadistas españoles hubiesen buscado perpetuar un esquema, no cabría sino aplicar mecánicamente los reproches que poco antes hemos puesto en boca de Romero Tobar convirtiéndole en estas páginas en portavoz del común desprecio de la Crítica hacia la Preceptiva decimonónica en general. Por el contrario, tampoco las raíces del Neoclasicismo son homogéneas, menos aún en el caso francés, paradigma para toda Europa. Los teóricos como La Harpe, educados en el Sensualismo filosófico, se distinguen por el eclecticismo antidogmático, y ese marbete caracteriza su capacidad de transformación y asimilación: "Cet écletisme montre assez la fécondité du néo-classicisme tel que le Romantisme le reçut en héritage."³²

La Preceptiva española del ochocientos no se nos aparece tan homogénea e inalterable como para despreciar las novedades teóricas que el siglo traerá: la Estética (presente ya en Blair), los límites definitivos entre lo literario y lo no literario,... La falta de atención de los estudiosos del período, salvo excepciones muy actuales, ha sido causa para fijar su juicio en los cauces de expresión. Los paradigmas del clacisismo son las falsillas sobre las que se reestructuran las ideas. El afán pedagógico es el signo de los tiempos.

III-1-2-2 Poética educativa

La comunidad de intereses entre retóricas y poéticas es más palpable en la educación, donde se difuminan los límites, y donde por primera vez se somete una disciplina a otra. Las poéticas educativas se parecen entre sí demasiado, y no debemos olvidar que en muchos casos los años escolares e universitarios son los únicos en los cuales se podía ejercer mínimamente la crítica sobre la Literatura para una gran parte de la sociedad³³. Más aún, las comunes ideas acerca de estos temas dependen excesivamente de los años de formación, que si exceptuamos a los estudiantes de Letras, en el siglo XIX, después de las reformas,

³²- En Douay-Soubelin, op.cit., pág.1041

³³- Acerca de la influencia de la pedagogía en la situación de las disciplinas del lenguaje vid. Claudio Guillén, Literature as System, Princeton, University Press, 1971, págs.376-383, en el artículo que da título al libro.

se centraba en la asignatura de Preceptiva Literaria. A mayor abundamiento, muchos escritores deben a estos años sus propias ideas y es justo preguntarse si la tradición del Clasicismo educativo es tan fuerte como para marcar el camino del Romanticismo español en un primer momento, y si la pesadísima repetición de reglas no pudo frustrar en muchos casos la recepción de ideas teóricas novedosas, insertadas en tratados. Cuestión aparte es el influjo de la Teoría en los creadores o el conservadurismo de los críticos.

En cualquier caso, el sometimiento de la Poética a la educación no tiene lugar sin un proceso de adaptación pedagógica. Incluso se pueden rastrear a lo largo de la historia los momentos en los cuales las ideas humanísticas tuvieron una mayor o menor presencia en los sistemas educativos y extraer las consecuencias precisas.

La Poética se enseñaba a finales del siglo XVIII dentro de un plan completo de enseñanza humanística basada en sus modelos, como la Retórica tenía los suyos, principalmente colecciones de discursos, para educar el gusto. En la universidad de Alcalá con la reforma de los planes de estudio pretende renovarse totalmente y sustituir los viejos autores (Suárez, Pomey, Puente o Dupont, Colonia y Juvencio...) por la retórica de Mayans, ya que sus ejemplos son "tomados de los mejores autores de nuestra lengua y, al mismo tiempo que no pierden ápice de su belleza, se enseñan los estudiantes a conocer y apreciar los libros de buen estilo, para de este modo ser conducidos a alcanzar la pureza de la lengua castellana, en que hoy se notan muchos defectos". Luego viene el estudio de la Poética para conocer las reglas que tantos españoles ignoran que se encuentran en autores nacionales, poniendo el caso ejemplar de Fray Luis de León³⁴.

Ese tipo de enseñanza era fundamental para explicar ciertos fenómenos de la literatura del cambio de siglo. Podemos juzgarlo en los testimonios de exámenes públicos de los jesuitas (que eran casi siempre certámenes creativos de tipos de versos y discursos retóricos basados en juegos de tropos y figuras, en español y latín)³⁵ o en los planes de estudio que propuso Jovellanos para diferentes instituciones.

Por ejemplo, en las normas que preparó para el Colegio de Calatrava el escritor asturiano, se pretendía dar un grupo de autores y obras, con gran consideración a los latinos Cicerón, Virgilio y Horacio, para que se explicasen en clase. Pero esa explicación desplazaba el foco de interés de los textos a las circunstancias externas de cualquier manifestación artística. Por ejemplo, el interés en que cada lectura tenga un comentario adicional: "procure dar en ellas noticia de la historia geográfica, constitución política, y los usos, costumbres y ritos

³⁴- Jean Sarrailh, La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII, México, F.C.E., 1957, pág.144

³⁵- Idem, pág.197

de los pueblos de que trataren los autores [...] para que así puedan más bien ser entendidas y se perciban mejor las bellezas de cada uno."³⁶ Esta idea de la vieja pedagogía nace con la **poetarum enarratio** de los gramáticos latinos³⁷. No es distinto el plan para el Instituto de Gijón, donde todo el proceso de aprendizaje debe subordinarse a la ciencia.

Lo que se busca es un sistema filosófico que clarifique el camino de las disciplinas discursivas, un esquema general sobre el que la formación intelectual se desarrolle con una lógica interna. Para ello hay que arrumbar viejas ideas. El estudio de las humanidades tiene diversas utilidades según sea para los que escriben o para los que leen, dice Lista³⁸, a los primeros se les enseña cómo llevar a cabo su arte y los segundos piensan que gracias a esos saberes pueden juzgar las obras de los otros. Antes al contrario: "Se cree generalmente que el estudio de la oratoria sirve para hacer oraciones y el de la poética para hacer poemas. No hay tal cosa. No hay arte de elocuencia ni de poesía. Tan inútil es para hacer una buena oda la obra de Batteux como el arte poético de Rengifo; y ni con el Quintiliano ni con el Colonia se ha formado ni se formara una buena oración". Pero tampoco sirven para enseñar a hablar bien por idéntico motivo³⁹. Lista llega a afirmar que "las humanidades no han sido una ciencia" hasta sus días, cuando se ha decidido que su objeto es educar el gusto y para formarlo nada mejor que acudir a los autores y textos considerados valorativamente útiles. Los principios fundamentales de esta ciencia: "...las teorías de la belleza, del genio, del gusto, los principios de la gramática general, los del arte de escribir, las teorías del estilo y del lenguaje", según dice en carta a Reinoso⁴⁰, son el marco para el desarrollo de la poesía, la historia y la elocuencia.

Sabido es que la Poética no ha permanecido siempre en la cúspide de ese esquema pedagógico debido a la facilidad con que podía fugarse del control de las aulas. Pero el **prodesse** horaciano se renovará conforme pasen los tiempos, y los resabios

³⁶- Idem, pág.157

³⁷- Vid. Heinrich Lausberg, Manual de Retórica literaria, Madrid, Gredos, 1991, tomo I, págs.75 y ss.

³⁸- Lecciones de Literatura española para el uso de la clase de Elocuencia y Literatura del Ateneo español, en selección de textos de M^a del Carmen García Tejera, Conceptos y teorías literarias del siglo XIX: Alberto Lista, Cádiz, Universidad, 1989, pág.34

³⁹- Idem, págs.35-36

⁴⁰- Hans Juretschke, Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista, Madrid, CSIC, 1951, pág.512

del anciano Platón acerca de los poetas en Las leyes ⁴¹ aparecen una y otra vez disfrazándose de censor del gusto.

⁴¹- Vid. Carmen Bobes Naves et alii, Historia de la Teoría literaria I, Madrid, Gredos, 1995, págs.75-77

III-2 EL PLANO DE LA DEFINICIÓN

Uno de los principios que describen el marco de las ideas acerca de la Poética en los preceptistas españoles del siglo XIX es el de la definición del objeto, esto es, de la Literatura. Y en estos tiempos cruciales de cambios se forma el universo conceptual previo al que nosotros utilizamos. Son los años que marcarán la diferencia definitiva entre lo que es considerado literario (poético) y lo que no lo es. La definición del objeto contiene sus límites, sus fundamentos, y establece el paradigma sobre el cual se expanden las ideas. Definir a la Poética es definir el objeto del que trata y hacerlo con ella misma a la vez, pero definir a la Literatura también implica definir a las obras poéticas y a todas aquellas que comparten un espacio creativo marcado por un uso especial del lenguaje, como podemos observar en el cómputo global de géneros que se explicaban en las preceptivas o en la variedad de textos incluidos en las historias de la Literatura actuales.

III-2-1 La ambigüedad de los términos

Los teóricos de la Literatura han tenido ocasión de ofrecernos un repertorio de definiciones a lo largo de la historia desde la antigüedad grecorromana. Bajo nuestra perspectiva actual la Literatura es un fenómeno complejo de difícil delimitación asociado a procesos ficcionales. Bajo la perspectiva del mundo de la cultura anterior al Romanticismo el problema se agrava por el significado de la palabra, **litteratura**¹, de origen latino, que ya entonces hacía referencia a lo escrito en general y a sus diversas facultades expresadas mediante la escritura: "La afición es la ocupación intelectual constante, aplicada con ardor a algo concreto, que va acompañada por un intenso placer; por ejemplo, la filosofía, la poesía, la geometría o la literatura."², decía Cicerón, dando cuenta de qué vaguedad contenía para él esta palabra, que podía significar erudición o reflexión acerca de la escritura o el lenguaje, frente al concreto término de "poesía". Esa ambigüedad etimológica determinó también una ambigüedad semántica que los tratadistas que recuperaron a Aristóteles y a Horacio en el Renacimiento quisieron solventar dando el nombre de Poesía a la literatura de creación medida, reglada y sometida al sistema de géneros; por eso tenemos una poesía dramática, épica... El concepto de Literatura evoluciona desde un momento inicial en que significaba todo lo que estaba escrito³, sin separar lo que hoy llamaríamos textos poéticos de otros, hasta hoy, que reservamos este término para designar a aquellos textos lingüísticos peculiares que denominamos como tales por diferentes motivos, ya sean estéticos, formales o similares a aquellos que conducían a Cicerón a llamar "poéticos". En ese camino hay muchos jalones intermedios en los que no cabe detenerse. Baste recordar los seis conjuntos semánticos (el mundo de la cultura, la

¹- Según Quintiliano en las Institutiones, libro II, I, 4, era un calco del griego **grammatikê**, "quam in latinam linguam transferentes litteraturam vocaverunt".

²- Cicerón, La invención retórica, introducción, traducción y notas de Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997, pág.133

³- René Wellek, Austin Warren, Teoría literaria, Madrid, Gredos, 1985, pág.26 y ss.

condición de escritor, las Bellas Letras, las obras literarias, la Historia literaria y la ciencia literaria) que Escarpit ha podido documentar hasta finales del Siglo de las Luces⁴ y su principal aserto a modo de resumen: "Nada menos diáfano que el concepto literatura. La palabra misma comporta una gran variedad de usos y su contenido semántico es tan rico como incoherente.[...] Resulta de hecho imposible aprehender la literatura en una sola operación intelectual."⁵

La identificación de la literatura con la moderna acepción, por ir al momento más cercano, es propia del siglo XVIII. Resume Claudio Guillén: "Claro está que es anacrónico, al hablar del Siglo de Oro, el uso de la palabra **literatura**. Latinismo por aquellos años de reciente acuñación, es voz rara hasta fines del XVII, que yo sepa, y de influencia francesa. Sólo a mediados del XVIII (Lessing, Briefe, die neueste Literatur betreffend, 1759-1765; Tiraboschi, Storia della letteratura italiana, desde 1772) y principios del XIX (Mme. de Staël, De la Littérature, 1800) se impondrán las principales acepciones modernas: literatura como **conjunto de obras literarias**; o como **arte literario**."⁶

Conviene añadir que hasta los años finales del siglo XVIII hay dos palabras coexistentes que se identifican con la moderna acepción: una es Literatura (común a todo género de escritura y al arte de escribir) y la otra es Poesía, que hacía tiempo daba nombre a toda la literatura de dimensión estética. El siglo XIX significa el proceso lento de restricción, para cargarse semánticamente de valores relacionados con lo poético, de la palabra literatura.

Por otro lado la palabra Poesía también había significado cosas distintas. Sobre el verbo **poiëin**=hacer, los griegos reciben la palabra **poiêtikê**, cuya traducción parece ser "poética", que viene a significar a juicio de García Yebra⁷, tanto arte de la composición poética como estudio de los resultados de dicho arte. Como tal dependencia del verbo, un griego nunca olvidaba que el poeta=**poiêtês** es un hacedor, y que lo creado es el **poiêma** y el acto de crear, y por tanto de poner en marcha los mecanismos de composición, es la **poiêsis**⁸. Es indudable que todo lo llamado a lo largo del tiempo Literatura no lo es hoy para nosotros, pero sí lo es todo lo que se tituló Poesía. La contaminación

⁴- Robert Escarpit et alii, Hacia una sociología del hecho literario, Madrid, Edicusa, 1974, pág.13

⁵- Op.cit., pág.260 y ss.

⁶- Claudio Guillén, El primer Siglo de Oro, Barcelona, Crítica, 1988, pág.243

⁷- Aristóteles, Poética, edición de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1988, pág.243

⁸- Idem, idem

terminológica no cedió tampoco en este caso. Para los antiguos teóricos, el verso era parte necesaria y fundamental de la Poesía, rasgo distintivo, y como tal lo transmitieron. De este comenzó un proceso que acabó en la aplicación del nombre Poética para analizar textos en verso y Retórica para la prosa, con la consabida distribución de géneros. Poética era también el nombre que se daba a los tratados de componer versos o textos rimados y aún en nuestros días algunos diccionarios lo recogen así⁹. Fue en la Edad Media cuando la palabra **poetria** pasó a significar tratado sobre obras rimadas, como parte integrante de las **artes grammaticae** en su acercamiento explicativo de los poetas (**poetarum enarratio**) y de los modos de escritura o **dictamen: prosaicum, metricum, rithmicum**¹⁰. Al alcanzarse el Renacimiento el término Poética alza el vuelo llevado de la mano de los comentaristas de Aristóteles, deseosos de independizar la Teoría literaria de la Retórica y ponerla a su nivel en un sistema general de ciencias readaptado, siempre dentro de las artes discursivas¹¹.

El siglo XVIII hereda las contradicciones de tiempos anteriores. El famoso Diccionario de Autoridades (1726-39) recogía la definición etimológica de Literatura como "Conocimiento y ciencia de las letras". Coexistía con algunas otras maneras de denominar la creación literaria, tal es la Poética o el sintagma de Bellas Letras, traído de Francia, cuyo límite se delimita a medio camino entre los dos anteriores. Las tres palabras tienen funciones diversas, algunas incluyentes, pero no es tan fácil suponer, excepto en la denominación de Poética, que incluyen una reflexión determinada del hecho literario, esto es, no debemos confundir el contenido de la definición con el continente ni con sus efectos o mecanismos.

El siglo XIX es aquel en el cual la Literatura se impone como objeto de estudio definitivo, apartado de materias afines así consideradas anteriormente, sometida a un proceso estético,

⁹- C. K. Stead, "Poetry", en Martin Coyle, Peter Garside, Malcolm Kalsall, John Peck (eds.), Encyclopedia of Literature and Criticism, London, Routledge, 1991, págs.164-165

¹⁰- Vid. James J. Murphy, La Retórica en la Edad Media, México, F.C.E., 1986. Murphy enlaza con la sugerente idea de que la Epístola a los Pisones de Horacio es originalmente un ejercicio de **poetarum enarratio** dentro de la tradición gramatical. Y como tal apunta que los escritores medievales la conocían como Poetria vetus. A modo de ejemplo el gramático Godofredo de Vinsauf en el siglo XIII llamó a su obra Poetria nova, para diferenciarla de la antigua poética de raigambre clásica. En op.cit., pág.41

¹¹- Vid. Bernard Weinberg, A history of Literary Criticism in the Italian Renaissance, Chicago, University Press, 1974, vol. I, págs.1-13

con un valor en sí misma, autosuficiente, institucionalizada en el sistema académico, profesionalizada también. Evidentemente no era posible que la poesía en particular o la Poética en general no sufrieran ningún tipo de evolución semejante, pugnando por desplazar el proceso de la creación literaria de la imitación a la imaginación o al planteamiento estético¹².

Este estadio crucial, cambio de las poéticas miméticas a las de tipo fantástico-imaginativo, aún hoy vigente, tiene una fecha casi mágica por lo rotundo del guarismo y el ascenso subsiguiente del Romanticismo adosado a ese siglo, 1800, año de la publicación del libro de Madame de Staël, titulado De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales. No hemos de llamarnos a engaño, ni un fenómeno ni otro son exclusivos del año de 1800, sino que forman parte de un proceso que sufre restricciones y avances, matizaciones, cambios progresivos en la sensibilidad, el ascenso de la disciplina estética...

Nosotros analizaremos diacrónicamente la formación de un nuevo espacio para la creación poética y sus mecanismos, atenuado por la sempiterna presencia del elemento pedagógico.

¹²- José Antonio Hernández Guerrero (ed.), Nociones de Literatura, Cádiz, Universidad, 1995, págs.10 y ss.

III-2-2 Las definiciones hasta mediados de siglo

En los umbrales del siglo XIX español la terminología conceptual es la típica de un período de transición en el cual se solapan los conceptos con solución de continuidad y las contradicciones son evidentes. A juicio de Checa Beltrán¹³ no se trata de una transición del Neoclasicismo al Romanticismo, más bien estos años de confluencia son el momento del triunfo neoclásico, cuando el enciclopedismo admite la totalidad del fenómeno triunfante con todas sus contradicciones internas: la síntesis completa de todo un sistema que guarda dentro de sí la llave para su disolución. En sus propias palabras: "...la poética neoclásica asumió -y realizó con acierto- la tarea de sistematizar y organizar toda la tradición teórica desde la antigüedad hasta el siglo ilustrado. Una vez cumplida esa misión, el clasicismo podía morir -o dormir- en paz."¹⁴ La idea de un sistema cerrado, invariable y único, que en su seno recoge todos los influjos y corrientes (un cierto barroquismo, la nueva sensibilidad, las tensiones de siglos de clasicismo, los mismos orígenes en Aristóteles y Horacio, la fidelidad a las reglas y el sentido interno de los argumentos, en definitiva, la autofocalización y autoalimentación) y todo el caudal histórico de textos literarios es en sí tan contradictorio como ecléctico.

El sistema tradicional de poéticas y retóricas se había eternizado por la manejabilidad educativa que permitía abarcar todo tipo de textos ya fuesen en verso o en prosa, reconociendo la estrecha relación de la doctrina de una y otra. Así en Vossio: "Quod inde est, quia Oratoria, et Poetica, germanae sunt sorores; ut, quamvis discrepare eas in non paucis cernamus, in multis tamen necesse etiam sit convenire."¹⁵ Dentro de ese sistema la opinión estricta concebía el verso para la poesía como algo necesario, por lo cual se diferenciaban de los historiadores, que escribían en prosa acerca de la realidad y no materias fingidas

¹³- J. Checa Beltrán, Razones del buen gusto, Madrid, CSIC, 1998, págs.15-21

¹⁴- Op.cit., pág.19

¹⁵- Gerardi Joannis Vossii, De artis poeticae, en Tractatus philologici de Rhetorica, de Poetica, de Artium et Scientiarum, Amstelodami, ex typographia P. y J. Blaer, 1697, pág.7

aunque verosímiles¹⁶. Estas materias estaban de algún modo prefijadas por común consenso, y podían ser asuntos sobre la divinidad ("res divinas, ut in hymnis"), la naturaleza ("de rebus naturalibus"), hechos bélicos ("rerum gestarum"), consejos morales ("praecepta vitae prudenter componendae") y sobre la propia poesía ("quo pertinet Horatii de arte poetica epistola ad Pisones")¹⁷. La exigencia del verso y las materias prefijadas cubrían el ámbito de la finalidad de la Poética, pues el primero inducía al placer por la armonía rítmica y las segundas a la enseñanza moral (subvirtiendo en parte el ideal horaciano del **delectare et prodesse** para mezclarlo con la teoría de la catarsis aristotélica): "Duplicem esse Poetae finem: unum arti adaequatum, qui est carmine docere, ac delectare; idque in quovis argumento: alterum principalem, qui est per imitationem, ac figmenta, a vitiis animos purgare humanos."¹⁸

Para definir a la Poética y a la poesía Aristóteles, por motivos lingüísticos, decidió definirlas por sus mecanismos, sus especies, sus efectos... Como tal la poesía consistía en imitación; etimológicamente, hacer por medio de las palabras¹⁹. Vossio, en su ecléctica compilación, dirá que la poesía se estructura sobre unos temas (**rebus**), una disposición (**ordine**), unas palabras elegidas (**verbis**) y un esquema versual (**metro**), pero el mecanismo primigenio para crear un poema es la imitación: "Principium Poetae officium est imitari, ac fingere."²⁰

La etimología estaba muy presente en la Poética del padre Juvencio, que reconoce la **poesis** como "facere, seu fingere", y la **poiêtikê** como el "ars fingere". La Poética es un arte, ya que se crea con un artificio: "modo dicitur opus aliquod ex arte elaboratum". La Poesía se define: "ars imitandi actiones humanas", en la conceptualización más restringida²¹. Esta es principalmente la que podemos llamar corriente etimológico-tradicional para la definición de la Literatura en el Clasicismo restaurado de raíz aristotélica y horaciana, y de influencia italiana, sobre todo de Escalígero, el autor del arte poética más

¹⁶- Idem, págs.9-10

¹⁷- Idem, págs.16-17

¹⁸- Idem, pág.18

¹⁹- Antonio García Berrio, Introducción a la Poética clasicista, Madrid, Taurus, 1988, págs.55-59

²⁰- Poeticarum Institutionum libri tres, en Tractatus..., op.cit., pág.43

²¹- Cito por Domingo de Colonia, De arte rhetorica libre quinque...accesere in hac novissima editiones Institutiones Poeticae, auctore P. Josepho Juvencio, Villargarsiae, Typis Seminarii, 1762

completo e influyente y paradigma del eclecticismo²².

"La teoría poética del dieciocho reconoce en general que la imitación es un requisito fundamental de la poesía, sin imitación no hay poesía."; este aserto de Checa Beltrán²³ resume sin paliativos la idea que los teóricos depositaron como herencia en el cambio de siglo. Adosada a ella las consecuentes terminologías, la expansiva, de Literatura, y la concreta, de Poética. La palabra Poética tenía a su favor, además de lo inequívoco de la etimología tradicionalmente aceptada sin discusión, la posibilidad de establecer un paralelo con Retórica, ambas empeñadas en reunir en su seno una totalidad sobre lo expresivo-artístico, en prosa y en verso. Así se recibe por el padre Losada, para el cual la poesía es el "arte de componer versos" y el poeta un "hacedor de ficciones en verso"²⁴. No es de extrañar que restrinja su campo de acción a los géneros fundamentales en verso, calcados del padre Juvencio, y que su definición de la Poesía refleje todo el universo clasicista: "Imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular, hecha con versos, para utilidad o para deleite de los hombres, o para uno y otro juntamente."²⁵

A punto de cambiar el siglo, sin embargo, la opinión teórica se hallaba dividida; no existía esa supuesta unanimidad terminológica que acabamos de ejemplificar en algunos autores. Sin duda, el racionalismo planteándose el fundamento de la Poética no podía evitar dar un paso adelante para explicar todo aquello que la definición aristotélica dejaba al margen, principalmente la Lírica.

En primer lugar hay que considerar la presencia del sintagma Bellas Letras como una selección dentro de la Literatura de aquellas manifestaciones más cercanas a las Humanidades, a aquellos textos elaborados bajo el influjo de unas disciplinas discursivas determinadas: los textos en verso de los géneros tradicionales y los textos en prosa de diferente variable: los ficticios (novelas), los creados bajo el influjo retórico (discursos oratorios en sus diferentes estilos: académicos, políticos...), los de otras disciplinas humanas (Historia, Filosofía, Moral). En segundo lugar la reestructuración de retóricas y poéticas en el sistema educativo y la resituación de la Literatura en el sistema de saberes y ciencias del tránsito de un siglo a otro. Por último, y no menos importante, el

²²- García Berrio, Introducción a la..., op.cit., pág.100. La obra de Escalígero, principal fuente de Vossio, es Poetices libri septem, Amherst, apud Antonium Vicentium, 1561

²³- Razones del buen gusto, op.cit., pág.86

²⁴- Juan Cayetano Losada, Elementos de Poética, Madrid, Vda. e Hijos de Marín, 1799, pág.1

²⁵- Op.cit., pág.10

desplazamiento de la definición de la Poesía de su mecanismo de funcionamiento tradicional, la imitación, a la esencialización de un contenido descriptivo basado en lo inasible del efecto estético: la Poesía es el lenguaje de la imaginación y la belleza. Este proceso está perfectamente plasmado en el debate finisecular entre los defensores y detractores de las traducciones de Blair y de Batteux. Centrémonos brevemente en las posiciones de uno y otro al respecto, ahora por la primera en comenzar a editarse, la del abate francés.

García de Arrieta, tomado de un impulso pedagógico, decide traducir la monumental obra de Batteux añadiendo algunas ideas y pervirtiendo la modernidad que contenía, pues el francés había considerado establecer una idea restrictiva de la Literatura. En el "Prólogo del Traductor", antesala de la traducción de un primer libro de Batteux muy famoso en su época, Tratado de las Bellas Artes reducidas a un principio²⁶, y que ocupa el primer tomo, se nos dice que las Bellas Letras y las Bellas Artes "son, por decirlo así, la educación del género humano.", y ahondando un poco más "son el adorno y encanto de la sociedad.[...] Ellas nacen con el hombre, o por mejor decir, son hijas de su curiosidad y natural inclinación a imitar, y también de la necesidad de comunicar sus ideas y persuadir a los demás..."²⁷ Ese principio de la imitación une a las Bellas Artes (Música, Pintura, Poesía, Escultura y Baile según Batteux) y es común a todas las manifestaciones de las Bellas Letras. Arrieta decide que es insuficiente el tratado de Batteux, ya que se dedica sólo a la Poesía y la Elocuencia bajo el nombre de Literatura: "pues parece se limitó a tratar con preferencia de estas dos artes, que, aunque muy importantes, no son las únicas, ni acaso las más necesarias de cuantas comprende el vasto y ameno campo de la Literatura. Este defecto es casi general a todas las obras que hasta el día se han publicado sobre la materia."²⁸ Su idea es común al afán enciclopédico de La Harpe, que veía en la Literatura el continente de "todas las artes del espíritu y de la imaginación."²⁹ A mi juicio una excusa para poder incluir géneros de ciencias humanas (diálogo filosófico, periodismo,

²⁶- Les Beaux Arts réduits à un principe, París, 1747

²⁷- Principios filosóficos de la Literatura, o curso razonado de Bellas Letras. Obra escrita en francés por el señor abate Batteux, ..., traducida al castellano e ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la Literatura española. Por D. Agustín García de Arrieta, Madrid, Imp. de Sancha, 1797-1805, 9 vols, vol.I, pág.III

²⁸- Op.cit., vol.VI, págs.XVII-XVIII

²⁹- Idem, idem. Siguiendo el Lycée (1786-1805) de La Harpe, coetáneo de su traducción, Arrieta incluirá en su volumen IX, 1805, una miscelánea que sobrepasa el criterio de Batteux.

erudición...), junto a géneros literarios excluidos del sistema clásico (la novela y las narraciones ficticias), sin decidir si quedarse con la restricción intermedia de Marmontel, que veía a la Literatura en general como el "conocimiento de las bellas letras", compuestas de poesía, elocuencia, historia, filosofía y moral³⁰.

En suma la idea de Batteux acerca de la Literatura contenía únicamente a la Poesía y la Elocuencia o Retórica, junto a los géneros de cada cual. El título original de la obra, Principes de la Littérature (1746-1748), coincide con la traducción, Principios filosóficos de la Literatura, aunque la segunda parte, o Curso razonado de Bellas Letras y Bellas Artes, indica una extraña indiferencia para quien ha criticado la reducción originaria. La Poética de Batteux, no obstante, es la misma que para otros neoclásicos: "Una Poética no debe ser otra cosa que la exposición del arte de imitar por el medio conveniente a la poesía, es decir, por medio del discurso medido; y así todas las leyes concernientes tanto a las bellezas, como a los defectos que se hallan en las diversas especies de poemas, no pueden ser más que consecuencias del principio de imitación."³¹ Esto es, la imitación en la base de la poesía, las reglas o leyes y los géneros que la componen.

Respecto de la traducción del manual de Blair, la visión que en su día algunos tuvieron de hallarse ante cantidades homogéneas se debía a la inclusión de elementos críticos de juicio acerca de la Literatura española por parte de Arrieta y de Munárriz. En todo lo demás son obras profundamente distintas, aunque ambas bruñidas de pedagogía. Hugh Blair era un profesor de Retórica que curiosamente fundió los principios de aquella con la Poética tratando en primer lugar de sus mismos mecanismos: la belleza y el gusto y otros criterios estéticos, el lenguaje y las figuras y los estilos que conforman son fundamento común a las composiciones en prosa (donde se incluye la doctrina retórica tradicional bajo el nombre de elocuencia) y a las composiciones en verso³². Ni Blair ni su Munárriz mencionan a la Literatura o la Poética (se le llama Poesía), como se manifiesta en la literalidad del título traducido en Lecturas sobre la Retórica y las Bellas Letras sobre Lectures on Rhetoric and Belles Letres. Es evidente que resulta imposible saber si la Poética era lo único que Blair consideraba como Bellas Artes, en cualquier caso le resultaba más concreto que Literatura. Tampoco le gustaba "arte de hablar y escribir" por parecer engañoso, ya que se trata de "aplicar principios de razón y buen gusto" a toda

³⁰- Idem, pág.338

³¹- Op.cit., vol.II, pág.1

³²- Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras, traducidas y adicionadas a partir del original inglés de Hugo Blair, Madrid, Imp. de A. Cruzado y Cía., 4 vols.

manifestación hablada o escrita³³. Esa insatisfacción le lleva a desencantarse de la teoría imitativa para definir a la Poesía como el "lenguaje de la pasión o de la imaginación animada, formado por lo común en números regulares."³⁴ Pese a todo lo que sí pretendía el predicador escocés era renovar la Retórica desde presupuestos novedosos derivados del razonamiento lógico: "...entre las naciones civilizadas ningún arte se ha cultivado con más esmero que el del lenguaje, el estilo y la composición. El aprecio que se ha hecho de él puede tomarse, a la verdad, como señal de progresos de la sociedad: porque, según adelanta y florece ésta, los hombres adquieren mayor influencia unos sobre otros por el raciocinio y por el discurso; y, según se extiende esta influencia, ponen mayor cuidado en los métodos de expresar sus conceptos con propiedad y con elegancia."³⁵ Se pretende destacar la importancia de la Retórica en la ampliación de nuestros conocimientos, en la mejora del gusto y en la de las facultades intelectuales que se cultivan por la Lógica o en todo caso por que esa comunidad de saberes permite "poder juzgar y hablar entre gente culta"³⁶.

"Bellas Letras" era un concepto común en el siglo XVIII, pero presto a desaparecer ante el avance de la designación de Literatura para las obras de creación. Mirando hacia atrás, la popularización de este sintagma es en parte culpa del libro de Perrault, Cabinet des beaux arts, 1690, aunque permaneció un tanto aletargado hasta que Batteux lo reincorporó al vocabulario de la Ilustración en su libro de 1747. El nombre refería a las artes liberales en general en un principio, pero pronto pasó a significar casi lo mismo que entonces significaba Literatura, superando a "letras humanas", que también existía, y divorciándose progresivamente de las "Bellas Artes"³⁷.

Aradra Sánchez³⁸ resume la situación en Francia: "Parecido

³³- Cito por Madrid, Ibarra, 1816-17, 4 vols., 3ª ed. Vol. I, págs.3 y ss.

³⁴- Op.cit., vol III, págs.5-6. En el original: "The most just and comprehensive definition which, I think, can be given of Poetry, is, That it is the language of passion, or of enlivened imagination, formed, most commonly, into regular numbers."

³⁵- Op.cit., vol. I, págs.5-6

³⁶- Idem, págs.7 y ss.

³⁷- Wladislaw Tatarkiewicz, Historia de seis ideas, Madrid, Tecnos, 1997, págs.90 y ss.

³⁸- De la Retórica a la Teoría de la Literatura, Murcia, Universidad, 1997, pág.169. Los textos citados son de Philippe Caron, Des "Belles Lettres" à la "Literature". Une archéologie des

sentido aglutinante tendrá la expresión **bellas letras**, que reforzaba la orientación estética de sus contenidos y que viene a representar el último eslabón antes de su sustitución por el definitivo de **literatura**. Philippe Caron ha señalado la fluctuación que se produce en Francia hasta mediados del XVIII en las materias que abarca la expresión **Belles-Lettres**. La Elocuencia y la Poesía antiguas están presentes en la mayoría de las acepciones. La Gramática y la Historia antiguas, más la Filosofía, Gramática, Elocuencia, Poesía, Historia en lengua vulgar, Erudición, Crítica y Pintura, representarán los extremos concéntricos de su ámbito referencial.", y aquí: "En España se sigue la misma atención preferente hacia la elocuencia y la poesía, hasta el punto de convertirse casi en sinónimos, como apreciamos en el texto de Reinoso sobre la influencia de las bellas letras en el entendimiento, en el que alternan los sintagmas **letras humanas, bellas letras, elocuencia y poesía**." También hemos de incluir **buenas letras** entre las más comunes denominaciones españolas. En cualquier caso eran todas sinónimo de Literatura, que en estos años se debatía en la ambivalencia de su valor restringido o el más amplio referido a las manifestaciones cultas como hizo Arrieta con auxilio de Marmontel.

Entre aquellos que consideran que la Literatura no es sólo poesía y quizás elocuencia, destacan los diferentes autores que están ensayando los primeros esbozos de lo que serán las Historias de la literatura, que nacen en plena Ilustración (entre nosotros es un fenómeno que dió sus frutos en años posteriores sobre todo respecto a Francia) bajo la tentación doble de recoger todos los documentos básicos para la historia de la cultura española y enfrentarse al juicio negativo de los autores extranjeros³⁹. Sería el caso de los padres Mohedano o del abate Llampillas, de los que hablaremos en su momento.

El proceso de conversión de las poéticas y retóricas en Ciencia de la Literatura, y el progresivo olvido en que cayó la teoría imitativa son correlativos a la exposición y el desarrollo de las teorías estéticas que fueron entrando lentamente en España. La propia definición de Literatura como "lenguaje de la pasión o de la imaginación" no se explica sin la clasificación general de las artes y las ciencias y las facultades del hombre del Racionalismo.

En España con anterioridad a la traducción de la retórica

signes des savoir profane en lanque française (1680-1760), Paris, Diffusion Peaters, 1992 y Félix José Reinoso, Sobre la influencia de las Bellas Letras en la mejora del entendimiento y rectificación de las pasiones, Sevilla, Aragón y Cía., 1816

³⁹- Inmaculada Urzainqui, "El concepto de Historia literaria en el siglo XVIII", en Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes, Madrid, Gredos, 1987, vol.III, págs.566 y ss.

de Blair ya se había optado en algunos casos concretos por asumir que la Poesía, sin olvidar la imitación, debía definirse por el componente imaginativo, que desplaza el centro de interés al escritor y sus funciones, dando paso al auge de la subjetividad romántica, aunque hemos de matizar esta afirmación para darle su justo valor. El testimonio de Philoaletheias (1787) es muy revelador. Después de considerar a la Poesía como "obra de imaginación" y que "debe hablar siempre a la imaginación", acaba por regresar al punto de partida de Batteux: "el verdadero principio de las bellas artes es la imitación", y el objeto de la poesía lírica es pintar las pasiones y los sentimientos⁴⁰. Vemos confirmado por los documentos de la introducción de José Luis Cano, por ejemplo en la carta de Cienfuegos, que el caso de Philoaletheias resultó en su restringido conocimiento un paradigma más de la indefinición a que llevaba en esos años una mal digerida reflexión acerca de conceptos estéticos en boga como el sentimiento o la pasión o la imaginación enfrentados a la doctrina clásica de la imitación y las reglas como moderadoras de sentimientos de furor poético⁴¹.

Por su parte, Jovellanos, el primero en traducir a Blair (1794), parece consciente de la insuficiencia de aplicar los conceptos de ficción ("pero ya la opinión común deshecha esta definición, por ser constante que hay muchos puntos que, sin ser fingidos, son muy propios para la poesía") o de imitación ("pero esto es una cosa muy general y que no la define, pues conviene también a otras artes que imitan igualmente que la poesía"). Por eso decide: "La definición más exacta que nos parece se podrá dar de la poesía es, el lenguaje de la pasión o de la imaginación animada, formada por lo común en números regulares. La llamamos lenguaje de la pasión o de la imaginación, porque del mismo modo que el orador, el historiador y el filósofo hablan principalmente al entendimiento, ésta a la imaginación y a las pasiones;..."⁴² La obra de Jovellanos continúa como una simple explicación resumida de las Lecciones de Blair sin apartarse de la rigidez del vehículo formal de las poéticas, como era de esperar.

Poco después, en 1797, el mismo autor nos demuestra que sus teorías conviven en un extraño maridamiento propio de tiempos de tránsito. En su Oración sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias la idea consistía en unir el estudio conjunto de todas las ciencias con todos los productos de la sabiduría humana entendidos por él como Literatura, según la definición del D.R.A.E. que citamos anteriormente, más o menos un curso de "buenas letras": "...así como hemos reducido al curso

⁴⁰- José Luis Cano, Heterodoxos y Prerrománticos, Madrid, Júcar, 1974, págs.257 y ss.

⁴¹- Idem, págs.229-251

⁴²- Gaspar Melchor de Jovellanos, Lecciones de Retórica y Poética, en Obras, Madrid, B.A.E., 1963, vol.XLVI, pág.137

de matemáticas los elementos de todas las ciencias exactas, y al de física los de todas las naturales, reduciremos al de buenas letras cuanto pertenece a la expresión de nuestras ideas. ¿Por ventura es otro el oficio de la gramática, retórica y poética, y aún de la dialéctica y la lógica, que el de expresar rectamente nuestras ideas? ¿Es otro su fin que la exacta enunciación de nuestros pensamientos por medio de palabras, colocadas en el orden y serie al objeto y fin de nuestros discursos?"⁴³

Estamos en 1800, cuando la famosa obra de Madame de Staël, De la littérature, despierta gran atención. A juicio de René Wellek las ideas que se desprenden de su ensayo son más bien vagas e impresionistas que fundadas en sólidos razonamientos; en cualquier caso es indudable su influencia en los escritores románticos. Entre ellas la consolidación del uso de Literatura como "conjunto de textos de un país" a los que se podía aplicar la categoría de poéticos por encima de las poéticas classicistas, sin poder especificar en qué consistía ese nuevo valor. Únicamente le asistía un concepto teórico impreciso pero perfectamente unido a la sentimentalidad heredada de la Ilustración. Dice Wellek a propósito: "No obstante, hay en el libro cierto meollo de teoría literaria donde se perfila diáfananamente la misma concepción de la poesía (en lo esencial) que defendió Diderot, en su primera época. Según ella, poesía es sentimiento, sensibilidad, patetismo, melancolía, dulce sufrir, sombrío pesar."⁴⁴

Disto mucho de querer decir que fueran las ideas estéticas de Madame de Staël las que influyesen directamente en las definiciones que los teóricos españoles del siglo XIX aplicaban en sus obras pocos años después, únicamente constato el hecho de su presencia como una señal inequívoca del cambio que los nuevos tiempos traerán consigo. A nuestro juicio tuvo más importancia en un primer lugar la decidida apuesta que se hizo en favor de la traducción de las Lecciones de Blair y su fortuna en el ámbito escolar. No en vano ya en 1805 Sánchez Barbero reproducía en su manual la idea de que la "poesía es el lenguaje de la pasión o de la imaginación animada, formado en números regulares."⁴⁵, pero es incapaz de avanzar un paso más allá y también acaba por admitir la imitación como un constituyente esencial de la Poesía. Como dice Checa Beltrán: "En resumen, la mayor parte de los autores que proponen la imaginación [entre 1790 y 1810] como constitutivo esencial de la poesía no se deciden a romper definitivamente con el dogma de la imitación,

⁴³- Op.cit., págs.203 y ss.

⁴⁴- Historia de la crítica moderna (1750-1950), Madrid, Gredos, 1973, vol.II, pág.250

⁴⁵- Principios de Retórica y Poética, Madrid, Imp. de la Admón. del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805, pág.159

que también siguen aceptando."⁴⁶

En los siguientes años mientras se consolida la nueva teoría literaria oscilan los autores que se deciden por la imitación o por la imaginación. Es difícil todavía decidirse por la Literatura frente a la Poesía o las Bellas Artes, términos que se consideran sinónimos aún.

Los cambios no se hacen esperar pese a todo. Conviene retomar el momento especial de la Educación en España. El caso del Informe de Quintana es crucial para enjuiciar las idas y venidas de los conceptos y el nuevo valor que la sociedad iba a concederles. Recordemos las ideas interesantes acerca de la asignatura de Preceptiva que se aconsejaba fueran adoptadas: "Hemos creído conveniente reunir en un curso de dos años, y bajo el nombre genérico de literatura, lo que antes se enseñaba separadamente con el nombre de retórica y poética. Ningún humanista separa ya estos estudios, que tienen unos mismos principios y deben ir dirigidos a un mismo fin. [el fin no es formar poetas u oradores sino dar unos conocimientos para que sean aprovechados por la sociedad; los profesores deben desarrollar en sus alumnos la facultad de juzgar y adquirir buen gusto] ...a esto es a lo que en nuestro concepto debe atenerse un profesor de bellas letras, dejando a la sensibilidad, a las pasiones y al amor de la gloria el cuidado de perfeccionar después los estudios,..."⁴⁷

La modernidad de Quintana no es tal si pensamos que poco más adelante decide que debe existir un profesor de Historia literaria, cargo que ocupará un bibliotecario, como en tiempos anteriores, volviendo a conceder a la Literatura su valor extensivo de generalidad de las letras.

Dentro del mundo educativo tenemos testimonios que responden a la petición de Quintana en los diversos cursos que algunas instituciones como el Ateneo de Madrid imparten. El eclecticismo romántico moderado de sus dirigentes produce un cambio suave desde los primeros cursos de su fundación en 1820, que son titulados de Bellas Artes y Bellas Letras, hasta los que a finales de los veinte y en los treinta, dirigidos por Lista y sobre todo por De la Revilla, son dedicados a la Literatura española y a su relación con las Bellas Artes. En esos cursos la ecuación Bellas Letras= Literatura= Retórica y Poética se cumple aceptando a partir de los años treinta la mayor operatividad del vocablo Literatura, sobre todo para afrontar las diferencias que se marcaban poco a poco entre la Literatura, entendida como preceptiva, y la Historia literaria. No faltaron tampoco las conferencias sobre temas estéticos, géneros literarios o unidades dramáticas muy propias del clasicismo de Martínez de la Rosa,

⁴⁶- Razones del buen gusto, op.cit., pág.293

⁴⁷- Manuel José Quintana, Obras completas, Madrid, B.A.E., 1946, pág.182

director de la sección de Literatura y Bellas Artes en 1836⁴⁸.

En el campo de las preceptivas escolares, Hermosilla se alza para suplir la unicidad del texto de Blair. Y suprimirla por la suya. Hermosilla quiere redefinir el continente de su asignatura bajo la bandera de la utilidad, por eso propone un "arte de hablar en prosa y verso", ya que Retórica y Poética solamente refiere a "tratados particulares sobre composiciones oratorias y poéticas", Principios de Literatura es insuficiente por la "amplitud del término Literatura" y Bellas Letras es "absurdo, no hay letras feas"⁴⁹. Procura no definir la Poesía pero acaba por reconocer en el poeta a un "hacedor o inventor", reflejo de la naturaleza a la que imita o representa por medio del lenguaje⁵⁰.

Después de esta preceptiva vamos a encontrarnos con la presencia de definiciones mixtas, incapaces de renunciar al principio de imitación como mecanismo pero conscientes de que no pueden renunciar tampoco a la modernidad estética. Dirán Herrera Dávila y Alvear que las obras poéticas son aquellas "obras escritas con armonía, gusto y bellas imágenes, aunque no tengan orden ni rima"⁵¹.

Agustín Aicart en la "Idea General de la Poética" que encabeza su Diccionario de la Rima define a la Poesía: "imitación de la bella naturaleza, por medio del lenguaje de la pasión o la imaginación animada, formado por lo común en números regulares"⁵².

Por otra parte las Poéticas en verso que se editan entre los años veinte y treinta no se apartan del principio de imitación. Responden al criterio que Félix Enciso Castrillón expone en sus Principios de Literatura a manera de catecismo de preguntas y respuestas:

"¿Qué quiere decir literatura?

El conocimiento de la Retórica y la Poética.

¿Qué es poesía?

La imitación de la bella naturaleza.

¿Consiste la poesía en el verso?

No señor, sino en la ficción.

¿Es lo mismo poesía que poética?

⁴⁸- Antonio Ruiz Salvador, El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, London, Tamesis Books, 1971

⁴⁹- Gómez Hermosilla, Arte de hablar en prosa y verso, Madrid, Imprenta real, 1816, 2 vols., vol.I, págs.III-IV

⁵⁰- Idem, pág.171

⁵¹- J. Herrera Dávila, A. Alvear, Lecciones de Retórica y Poética, Sevilla, Imprenta de M. Caro, 1827, pág.112

⁵²- Barcelona, Vda. e Hijos de Brusi, 1829, pág.6

Se entiende por poética la colección de reglas tomadas de la razón natural y de las observaciones de los buenos modelos, cuyas reglas dirigen el ingenio para producir las obras de poesía."⁵³

Solventando la excesiva simplicidad del texto, muestra a las claras la base doctrinal que los clasicistas pretendían tener por imperdurable. De hecho el eclecticismo de muchos preceptistas ayudó en esa misión. Mata y Araujo, en la cuarta edición de sus Elementos de Retórica y Poética nos ofrecerá las siguientes definiciones: mientras la Poesía es el "lenguaje de la imaginación expresado en verso", la Poética es la "colección de reglas observadas en la imitación de la naturaleza para componer o conocer cualquiera poema de la clase que sea" y el Poema, una "imitación de la bella naturaleza"⁵⁴.

El ejemplo de Hermosilla no cae en saco roto, así Monlau y Gil de Zárate, ambos en 1842, recurren al sintagma "arte de escribir en prosa y verso" como sinónimos de Literatura, describiéndola por esta utilidad y la subsiguiente definición de las obras poéticas como aquellas composiciones literarias en verso, volviendo así a la teoría restringida⁵⁵.

En estos años el eclecticismo pedagógico supera toda idea predeterminada que podamos tener sobre los criterios de cualquier autor. Aquellos que dividen estrictamente prosa y verso es común que luego reconozcan que no basta el verso para la poesía o cuando se usa la definición de Blair poco más adelante se recurre a la ficción para explicar la manera de construir textos sin recurrir a las teorías sobre la fábula y la licitud de temas y formas propios del decoro.

En 1846 el Ministerio de Educación decide que la asignatura de Retórica y Poética debe dividirse en Literatura Filosófica, Preceptiva y en Española. A partir de ese momento y hasta que en la Universidad se cree la asignatura de Literatura General en 1881 la mayoría de las preceptivas harán hincapié en ese modelo de distribuir la Teoría literaria, con el subsiguiente triunfo del término Literatura, ya institucionalizado como manifestación de la cultura de un pueblo, en este caso España.

Para finalizar los testimonios de esta etapa de transición aún parece oportuno acercarse a dos autores más. El primero, José María Fernández Espino, es el paradigma del triunfo de una idea filosófica de los estudios literarios. Bajo esa perspectiva el autor afirma que la Literatura es la "manifestación de la belleza por medio de la palabra" en todas sus ramas: poesía,

⁵³- Madrid, Repullés, 1832, pág.1-3

⁵⁴- Madrid, Eusebio Aguado, 1834, págs.105-106

⁵⁵- A. Gil de Zárate, Manual de Literatura o arte de hablar y escribir en prosa y verso, Madrid, Boix, 1842 y Pedro Felipe Monlau, Elementos de Literatura o arte de componer en prosa y verso, Barcelona, Imp. y Lib. de Pablo Riera, 1842

historia, didáctica...⁵⁶ Será la definición triunfante durante el resto del siglo XIX.

El segundo, Luis Sergio Sánchez, es un exponente del eclecticismo teórico del clasicismo educativo. Sin renunciar a la base amplia de la Literatura que ofreció Marmontel y tomó de él Batteux, y reconociendo que ni Blair ni Hermosilla la definieron, expone que: "consiste en un estudio profundo de los principios fundamentales y reglas particulares de las bellas letras con relación al hombre y a la sociedad, cuyo conocimiento nos proporciona la facultad de hablar y escribir bien en los diversos ramos que aquellas comprenden; o al menos nos hace adquirir la aptitud necesaria para juzgar acertadamente las producciones del ingenio."⁵⁷

Sánchez alude a que Blair define la Poesía y no la Literatura en toda su extensión. Se manifiesta que la inestabilidad de la terminología conducirá a buscar otra más adecuada en tiempos próximos, en los cuales la Poesía dejará de significar lo mismo que Literatura para ser una cualidad de ella y dar paso al ascenso de la Lírica en el nuevo sistema de géneros poéticos.

⁵⁶- Curso de Literatura general, Sevilla, Geofrín, 1847, pág.2

⁵⁷- Exposición filosófico-crítica de los principios de la Literatura, Cáceres, Imp. de Concha y Cía., 1847, pág.24

III-2-3 Armonización de conceptos y triunfo de la "Literatura"

La primera mitad del siglo, siempre evitando cualquier presunción de rígida cesura temporal, ha significado un proceso de clarificación terminológica, entrevisto tras los vaivenes pendulares de algunos autores. La perennidad de los conceptos es culpa sin duda de dos factores: la inestabilidad en los límites (la construcción del moderno significado de la palabra Literatura y la reubicación de aquellas afines como Bellas Letras, Poesía...) y el tradicionalismo del sistema educativo. Esto último es extremadamente lógico. El paradigma clásico, revivificado y racionalizado en el setecientos, ofrecía ventajas en el estudio de las Letras antes que inconvenientes. Los propios escritores todavía no habían llegado a la ruptura total con los corsés del pasado, eran las plantillas que la Poética clásica imponía como irrenunciables⁵⁸.

Entre los teóricos va imponiéndose la Literatura como un concepto englobador y delimitador, describe a todas las manifestaciones de la escritura bajo criterios estéticos; junto a ello la Poesía y la Poética también se ven sometidas a procesos necesarios de redefinición. Las Bellas Artes pasarán a ser un mero residuo de otros tiempos ahora que las Letras definitivamente pasan a ser una profesión y no el entretenimiento intelectual de algunos individuos cultos de alta clase social. Aparte los consabidos escritores para la escena teatral, los únicos verdaderamente profesionales en otros tiempos y en los de este siglo.

Otro factor curioso es la armonización y generalización de las ideas teóricas provenientes del sistema educativo ahora que muchos ciudadanos acceden a la educación secundaria e universitaria en la que se reciben los mismos programas para todos. En ellos aparece con fuerza inusitada la Historia de la Literatura como uno de los polos vertebradores de la asignatura y del papel institucional que el Estado dará a toda la Literatura: "La palabra literatura había dejado de designar sólo el conjunto de los textos de una nación para pasar a designar también un área de conocimiento en las universidades. Aquí, en las universidades, la competencia literaria fue atribuida a los

⁵⁸- Vid. Roland Barthes, El grado cero de la escritura, Buenos aires, Siglo XXI, 1973, págs.47 y ss.

representantes académicos de las ciencias filológicas, que complementaron la erudición histórica con las ediciones críticas de textos, dando origen a ese historicismo filológico tan decimonónico, del que en España tenemos tan preclaros ejemplos en las obras de Menéndez y Pelayo y Menéndez Pidal."⁵⁹

Esta uniformidad coincide en Europa con el Historicismo y el subsiguiente ascenso de la Literatura Comparada. Dice Claudio Guillén: "La Literatura Comparada es un proyecto plausible desde el momento en que, por una parte, hay una pluralidad de literaturas modernas que se reconocen a sí mismas como tales y, por otra, la Poética unitaria o absoluta cesa de ser un modelo vigente."⁶⁰ Pero ese modelo trató de restituirse bajo los auspicios de la Literatura General, que por entonces se oponía a la Comparada, y que originó el nacimiento de la nueva Ciencia de la Literatura⁶¹, y de las condiciones para el surgimiento de un nuevo vocabulario crítico consecuente con estos planteamientos. Poco a poco, pese al estatismo del sistema educativo, van filtrándose los conceptos entre los márgenes de las cuestiones clásicas de las retóricas y las poéticas. En lo respectivo a ese sistema educativo referido arriba, el término Literatura se dedica principalmente a la educación universitaria, prefiriéndose "Literatura preceptiva" o el clásico que definía a la asignatura "Nociones de Retórica y Poética", acarreando la lógica minusvaloración nominal de estos conceptos, entendidos únicamente en la jerarquía de los cursos escolares: situados en la secundaria, habían de acabar por considerarse elementales. En ese sentido Delago y David, en la presentación de su manual explica que la Retórica y Poética es "la parte rudimental y externa de las Letras", mientras que el estudio de la Literatura supone el conocimiento de las leyes, las creaciones y la estética que las afectan⁶².

La Literatura se sigue entendiendo de momento en su concepción abierta: "ciencia y arte a la vez que nos enseña a formar todo género de composiciones en prosa y verso; a conocer los buenos modelos en cada una de ellas; y a estimar la influencia que estos han ejercido en la sociedad."⁶³ Tras esta

⁵⁹- Sultana Wahnón Bensusán, Introducción a la historia de las teorías literarias, Granada, Universidad, 1991, pág.60

⁶⁰- Claudio Guillén, Entre lo uno y lo diverso, Barcelona, Crítica, 1985, pág.42

⁶¹- Idem, págs.86 y ss.

⁶²- Diego Manuel de los Ríos, Instituciones de Retórica y Poética, Madrid, Fernández Cancela, 1864, pág.4

⁶³- José Vicente Fillol, Sumario de lecciones de un Curso de Literatura General y principalmente Española, Valencia, Doménech, 1861, 2ª ed., pág.20

neutra explicación Fillol remarca la excepcionalidad de la Poesía: "la expresión de lo bello por medio del lenguaje, valiéndose de la verdad relativa, por lo común de la versificación, y con el fin de agradar.", sin olvidar que también es imitación⁶⁴, lo que no se puede afirmar de las composiciones en prosa como las oratorias o didácticas...

Respecto a la Poética queda casi reducida a su nivel mecanicista, a las reglas para la composición, afectando únicamente a las obras en verso y a la novela. En palabras de Joaquín Espar es una "colección de preceptos que enseñan a hacer todo género de composiciones pertenecientes a la poesía."⁶⁵ No olvidemos las pretensiones de Gil de Zárate para la enseñanza, confiriendo a las Letras la capacidad de formar ciudadanos cultos que supieran escribir. El debate será constante entre aquellos que sólo ven en la Retórica y la Poética un conjunto de reglas que ayudan a la construcción de escritos en sus diversas variantes y aquellos que piensan que no sirven para gran cosa pero es necesario su conocimiento. Dice Coll y Vehí: "Sabes que no le doy mucha importancia a los tratados de Retórica y Poética. El poner bien la pluma no es cosa que se aprenda con unas reglas más o menos acertadas. La observación de la naturaleza y los viajes, el estudio profundo del hombre y la historia, tengo para mí que son los mejores maestros de literatura."⁶⁶

La Literatura se verá más afectada que nunca antes por las consideraciones y criterios de la Estética. Bajo esos criterios se pretende unificar aquellas manifestaciones escritas que se convertían en modelos textuales por su estilo compositivo o por su moralidad. En este orden de circunstancias las tensiones entre las definiciones del clasicismo y las actuales se dirimen de la siguiente manera: la Literatura es un inmenso sistema que incluye dentro de sí a la Poesía y a otros géneros.

Interesante resulta el ejemplo de Canalejas, afectado de hegelianismo, a la búsqueda de la más completa definición de Literatura, objeto de estudio filosófico de la Literatura General, compuesta por Literatura (entiéndase Poesía), Oratoria y Didáctica. Analiza distintas definiciones para recabar los elementos válidos comunes a casi todas ellas mientras pone reparos a los contenidos que considera vagos o erróneos. Llamar a la Literatura "manifestación del pensamiento humano por medio de la palabra" supone atender sólo a su fondo (para nosotros contenido temático) y confundirla con la ciencia; "belleza por medio de la palabra" supone atenerse a un medio mecánico, como el espejo reflejando la luz; "manifestación de la emoción estética subjetiva" es sólo el estudio psicológico del artista;

⁶⁴- Idem, pág.214

⁶⁵- Elementos de Poética, Barcelona, Vda. de Pla, 1861, pág.1

⁶⁶- Diálogos literarios, Barcelona, Bastinos, 1866, pág.42

"bella expresión del sentimiento", un puro decorado y "colección de preceptos de los autores" su historia⁶⁷. La Literatura, prosigue Canalejas, se compone de elementos invariables: "belleza, el espíritu humano que la contempla, el estado que causa esa contemplación, la expresión de ese estado y la palabra que sirve de instrumento a esa contemplación."⁶⁸ Su definición es la yuxtaposición de todos los principios: "manifestación de la belleza esencial o de las propiedades bellas de las ideas y de los seres, y de los estados que la belleza causa en el espíritu del hombre, expresada por el conjunto de facultades y de propiedades naturales y adquiridas del género humano, sirviéndose de la palabra hablada o escrita."⁶⁹ Para la Poesía se destina una explicación similar, restringida a su consideración puramente artística, así pues es el "lenguaje de las pasiones o de los sentimientos", una "ingeniosa ficción en verso", en definitiva es la concreción de "lo bello por medio de la palabra"⁷⁰.

En los últimos treinta años las preceptivas se multiplican, y con ellas las definiciones. No obstante los conceptos de Literatura, Poesía y Poética no varían sustancialmente, sólo se desplazarán según las conveniencias y esquemas filosóficos de cada preceptista. La aparición en estos años de la llamada Ciencia de la Literatura traerá consigo que la Literatura se vea afectada por consideraciones teóricas que se afanarán en arrumbar las retóricas y poéticas sin conseguirlo del todo. Para analizar los resultados y procesos de esa Ciencia, como la literaturización de la Retórica, la poetización de la Literatura y el ascenso del Historicismo, hay que hacer una pausa en el recorrido diacrónico de las definiciones para conocer la causa del cambio en la visión de la Poética desde la imitación y la imaginación a la manifestación de la belleza por medio de la palabra. Es necesario poner énfasis la influencia de la Filosofía, particularmente la Estética, en la situación de la Literatura en el sistema de Ciencias desde la Ilustración y la parte decisiva que tuvo en el nacimiento de la Ciencia de la Literatura y en el cambio de las Poéticas mimético-ficcionales a las de raíz imaginativo-fantástica.

⁶⁷- Francisco de Paula Canalejas, Curso de Literatura General, Madrid, La Reforma, 1868, vol.I, págs.24-25

⁶⁸- Idem, pág.25

⁶⁹- Idem, pág.27

⁷⁰- Idem, pág.73

III-3 FILOSOFÍA Y POÉTICA: LA CIENCIA DE LA LITERATURA. LA INFLUENCIA DE LAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS EN LA LITERATURA. FINALIDAD DE LA LITERATURA

En primer lugar intentaremos exponer brevemente el estado de la cuestión: el nacimiento y desarrollo de la Estética en España y su presencia en las preceptivas, condicionadas por ser necesaria entre los temas de las asignaturas. Posteriormente situaremos a la Literatura y a la Poética en particular en el sistema general de las artes desde el Clasicismo hasta la formación de la Ciencia de la Literatura. La Estética, por otra parte, dio un fundamento filosófico a la Teoría literaria; las categorías estéticas de belleza o sublimidad, la elevación del genio, la imaginación y la obra de arte por encima de las reglas y tópicos de la Poética tradicional supone la postergación de unos conceptos frente a otros, por ejemplo, en la definición de la Literatura o en su finalidad intencional.

III-3-1 La Estética y la Preceptiva en España: historia y relaciones

La Estética moderna, como ciencia de la belleza constituida autónomamente dentro de la Filosofía, nace con Alexander Baumgarten, que publicó en 1750 su Aestetica, dando así nuevo nombre a la disciplina¹. No obstante, es evidente que la reflexión sobre el objeto estético o la belleza, por ejemplo, nacen para nosotros con la filosofía griega y no nos abandona jamás². Existe un gran problema de adaptación entre la Estética y la Teoría literaria pues aquella en su comienzo no podía todavía abandonar los viejos conceptos sobre los que se reflexionaba acerca de la belleza y sus problemas, que eran los mismos usados en las poéticas y retóricas: el gusto, la imitación o el deleite, así como conceptos originarios de la descripción de diversos tipos de estilo que contenían una carga semántica de juicio estético como el sublime. En cualquier caso el camino para el ascenso de la Ciencia de la Belleza nacía de las muchas corrientes filosóficas de la Ilustración y el cambio producido en la concepción del individuo y de la sensibilidad subjetiva, desde el Empirismo inglés al Sensismo³. Podemos rastrear incluso más allá, en el siglo XVII, cuando muchas de esas palabras se hacen de actualidad para los pensadores barrocos y novedosas para los enjuiciadores del arte, como ingenio, juicio, gusto (buen

¹- Si bien la palabra ya fue utilizada por el mismo autor para referirse a una nueva ciencia en su tesis doctoral titulada Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus en 1735. Vid. Benedetto Croce, Estética como ciencia de la expresión y lingüística general, Maracena (Granada), Ágora, 1997. Reproducción actualizada de la traducción de la 5ª edición italiana, Madrid, Francisco Beltrán-Librería española y extranjera, 1926, 2ª edición

²- Abordar la Estética en su conjunto está fuera de lugar en esta tesis. Únicamente referiré a aquellos autores y escuelas que influyen en la filosofía española, y por este medio, en los preceptistas. Por esta razón me abstengo de ofrecer un repertorio bibliográfico completo.

³- Croce, Estética...., op.cit., págs.181 y ss.

gusto), imaginación o fantasía, sentimiento...

La Estética de Baumgarten, pese a todo, no es más que el punto de inflexión. Su obra trata exclusivamente del conocimiento sensible (**scientia cognitionis sensitivae**), a partir del cual juzga a la belleza y sus opuestos (**pulcritudo, deformitas**). Lo más importante es la decisiva afirmación de que el objeto del arte es las representaciones "confusas" (sensibles) pero "claras" (perfectas), mientras que el objeto del conocimiento racional son las representaciones "distintas", los objetos. La Poesía es una representación confusa o fantástica sometida al juicio del gusto (**iudicium sensuum**). El nombre de Estética lo extrajo Baumgarten de la distinción griega entre cosas percibidas, **aîsthetá**, y cosas conocidas, **noetá**, es decir entre lo sensible (incluidas las imágenes) y lo material o físico⁴. La primera Estética es el canto del cisne de la reflexión sobre la belleza del Racionalismo y el punto de apoyo para el nacimiento de la modernidad romántica⁵.

La verdadera Estética moderna nace con Kant y su Crítica del juicio, de 1790⁶, que bajo el nombre de "Estética Trascendental" o doctrina de las formas **a priori** del conocimiento sensible, construye un sistema filosófico cuyo nombre tiene mucho que ver con la definición de Baumgarten (aquel sistema lo enseñaba en sus clases), en el que la teoría estética pasó a designar cualquier análisis, investigación o especulación que tenga por objeto al arte y a lo bello, prescindiendo de toda doctrina o dirección específica⁷. Kant superó las trabas del Idealismo alemán anterior, ya fuesen Leibniz, Winckelmann o Wolf, y gracias a su sistema pudo formular con precisión el problema estético y separarlo de todo aquello que no formara parte de la esfera de la belleza como un fin en sí mismo. La belleza y el arte no son igual que la Lógica y la Moral: los juicios de gusto afectan a la sensibilidad subjetiva de quien los efectúa y los juicios de conocimiento a la naturaleza del objeto; los juicios morales afectan a leyes universales y necesarias de perfección moral y los estéticos sólo a la belleza desinteresadamente. El sistema kantiano superaba la vieja indistinción de origen platónico entre lo bello y lo bueno que había dominado toda la Antigüedad. Por otro lado encontraremos en Kant algunas reflexiones sobre

⁴- Vid. David Estrada Herrero, Estética, Barcelona, Herder, 1988, págs. 21 y ss.

⁵- Ernst Cassirer, La Filosofía de la Ilustración, México, F.C.E., 1948, págs.369-391

⁶- En realidad la traducción literal sería "Crítica de la facultad de juzgar", según Manuel García Morente, editor y traductor, en Immanuel Kant, Crítica del juicio, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, pág.39

⁷- Croce, Estética..., op.cit., págs.246-255

aquellos temas que formaron parte del nacimiento de la Estética moderna pronta a explotar, así de la reflexión sobre la belleza y sus grados llegamos a lo sublime, acerca de la utilidad o no del arte descubrimos el valor que en sí mismo posee, etc.⁸.

A partir del filósofo alemán las reflexiones sobre la belleza y el arte permitían un trasvase de teorías para explicar los efectos de la poesía por su especial situación en el Sistema de las artes. Conforme la Estética crecía y se formaba, la Poética y la Retórica clásicas pasaban a ser puras mecánicas de producción de textos o discursos, motivo por el cual no faltaron aquellos que buscaban su disolución por progresiva inutilidad ni los que intentaron renovarlas bajo varias especies como la Ciencia de la Literatura, conscientes de que no podían renunciar a ese inmenso caudal de conocimientos.

La historia de la Estética en el siglo XIX es imposible de resumir en pocas palabras, ni siquiera es fácil distinguir en muchos casos bajo qué disciplina referirnos a autores y obras. Los románticos alemanes como Schiller, Schelling, el propio Hegel, pueden abordarse desde el punto de vista de un historiador de la Teoría literaria como Wellek o dentro de un tratado de historia de la Filosofía o del pensamiento estético exclusivamente⁹. Abordaremos aquello que nos permita explicar la presencia de temas estéticos en nuestras preceptivas.

A modo de simple panorama¹⁰ sobre las corrientes y escuelas filosóficas que influyen en la España del siglo XIX avistamos algunos momentos de gran incidencia en la entrada de teorías estéticas. Los primeros decenios del siglo hasta los años treinta son todavía producto de la influencia de las corrientes nacidas en la Ilustración: Empirismo, Racionalismo, Sensualismo o Criticismo, junto a la herencia del Escolasticismo. La principal influencia en estos años es la francesa, a través de cuyas ideas va naciendo el liberalismo político español, que empieza a tomar poder en medio del Romanticismo europeo. En España se han ido formando esas ideas traídas de fuera bajo los aspectos conocidos de la "querella calderoniana" (1814) y los debates sobre la nueva

⁸- Manuel García Morente, La filosofía de Kant, Madrid, Espasa-Calpe, págs.173-191

⁹- Nos referimos en el primer caso a la ya citada obra de René Wellek, Historia de la crítica moderna (1750-1950), Madrid, Gredos, 7 vols. Para el segundo basta echar una ojeada a cualquier manual.

¹⁰- Sigo los panoramas históricos de José Luis Abellán, Historia crítica del pensamiento español, Barcelona, Círculo de lectores, 1993, vols. V-VI; Antonio Heredia Soriano, La época del Romanticismo (1808-1874) vol. I Orígenes, religión, filosofía y ciencia, en José María Jover Zamora (dir.), Historia de España, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, vol. XXXV, págs. 235-398; y Menéndez y Pelayo en **varia**.

poesía a través de la prensa de los años veinte. A juicio de Abellán el Sensismo epistemológico de raíz francesa, donde se formaron autores productivos en esos años, ayudó a quebrar el sistema del Escolasticismo para crear una pedagogía educativa nacional, tal y como hemos podido observar al analizar aspectos del Informe de Quintana¹¹.

Los años treinta hasta los sesenta son un semillero de ideas filosóficas. La clase dirigente liberal transforma sus gustos por la evolución del Sensismo de Condillac o Destutt Tracy al de Reid y Ahrens, siendo atraídos por las doctrinas del Espiritualismo. La corriente triunfante es la proveniente del Eclecticismo francés de Cousin y Jouffroy, al que se quiso copiar desde instancias gubernamentales como filosofía oficial. Entre los cuarenta y los cincuenta va produciéndose la entrada de teorías estéticas del Idealismo alemán impulsado por las traducciones al francés de aquellos autores. Dice Bénichou al respecto de las verdaderas relaciones entre la Estética alemana y la francesa: "Ni la Crítica del juicio de Kant, ni los opúsculos estéticos de Schiller, ni el Curso de Estética de Hegel, para citar las obras más importantes fueron traducidos antes de 1840, y a veces sólo lo fueron bajo el Segundo Imperio.[...] Es muy cierto que la contribución de Alemania, entre las naciones europeas, a la estética y a la doctrina del sacerdocio de la poesía y del arte fue capital; pero es un hecho que fue muy poco conocida en Francia, con más frecuencia reinterpretada por rumor y de oídas que por verdadera comunicación."¹² En España el conocimiento parcial (que sí existió, como en el país vecino) de muchas teorías y autores hasta el momento impidió una mayor sintonía cronológica con los acontecimientos. Fue en la mitad del siglo cuando las teorías del Idealismo racionalista o Krausismo y la escuela de seguidores de Hegel dieron sus primeros frutos y la Universidad acogió por primera vez una cátedra de Estética en 1858.

La segunda mitad del siglo conoció el predominio de las ideas krausistas, en algunos aspectos fundamentales para nosotros ya que su interés en la pedagogía y la importancia crucial que concedían a los estudios literarios las sitúan entre las que ponen mayor interés en la renovación de las tradicionales teorías de la Preceptiva literaria. Sin embargo la lucha entre éstas y el Eclecticismo espiritualista inspirador de los planes educativos gubernamentales, conservadores por naturaleza, impidió que desarrollaran todo su amplio abanico de propuestas.

A partir de los años ochenta en adelante comenzaron a hacerse notar las novedades del Historicismo y del Positivismo

¹¹- Abellán, Historia crítica del pensamiento español, op.cit., vol.V, pág.205

¹²- Paul Bénichou, La coronación del escritor 1750-1830, México, F.C.E., 1981, pág.226

junto a las ideas adaptadas al Espiritualismo del pensamiento tradicional católico. En cualquier caso, para entonces, la necrosis inventiva, que no productiva, de las preceptivas españolas, exceptuando los intentos de adoptar una Ciencia de la Literatura, apenas dejan traslucir novedades interesantes a la hora de abordar los temas relativos a la belleza o al arte en la cúspide de los estudios teórico-literarios. Menéndez y Pelayo culpa a los seguidores de Krause y a los Tradicionalistas de una situación que también afecta a los tratados de Estética adosados a la Preceptiva con unas frases que describen la situación intelectual del momento filosófico: "Pobre juventud nuestra, tan despierta y tan capaz de todo, y condenada, no obstante, por pecados ajenos, a optar entre las lucubraciones de Krause, interpretadas por el señor Giner de los Ríos, y las que bajo el título de La Belleza y las Bellas Artes publicó, en 1865, el jesuita J. Jungmann... El que quiera cerrarse para siempre los caminos de toda emoción estética, no tiene más que aprenderse cualquiera de esos manuales. El resultado científico es poco más o menos el mismo... uno y otro no son Estética, sino Contra-Estética; no son tratados de arte, sino contra el arte."¹³

Conviene, llegados a este punto, ahondar en la relación entre Estética y Poética, describir las ideas que se trasvasan de uno a otro saber y detenernos, aunque sea someramente, en aquellas escuelas o autores en que lo hicieron nuestros preceptistas: Sensismo, Eclecticismo espiritualista e Idealismo principalmente.

El Siglo de las Luces dejaba una herencia epistemológica en la que no cabía una vuelta atrás en ninguna faceta del saber humano, y el teórico-literario no era ajeno a esta determinación de la comunidad intelectual. La Estética tardaría aún en dar sus frutos, llevada de la mano de los románticos alemanes. De momento la Poética había recibido en su seno algunas respuestas a criterios estéticos dentro del clasicismo. A fines del XVIII la inclusión de temas sobre la belleza y el arte en la Preceptiva se reducía a explicar o utilizar con mayor o menor fortuna algunas teorías sobre aspectos relativos al gusto, al juicio, a la imaginación o a la imitación, tema muy querido en esos años. En el ámbito español son las traducciones de Batteux y de Blair el paradigma por el cual se moverán las primeras preceptivas del siglo XIX.

Aparte de las pretensiones de Batteux por instaurar un estudio de las Letras basado en criterios filosóficos, idea que fue adaptándose a las nuevas escuelas filosóficas, es Blair quien incluye un apartado específico para tratar algunos temas particulares de Estética: gusto, genio, crítica, lo sublime, la belleza y la imitación. Sus fuentes confesadas: Gerard,

¹³- M. Menéndez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España, Madrid, CSIC, 1974, tomo II, pág.278

D'Alembert, Addison, Condillac, Du Marsais, Beauzée y Batteux¹⁴. Sánchez Barbero, adaptador suyo, incluye también un breve capítulo en las páginas finales en las cuales resume algunos autores sensistas (Buffier, el padre André, Hutcheson, Arteaga o Filangieri) para tratar del genio, la belleza o la imitación¹⁵.

Si exceptuamos a Lista, el resto de las preceptivas, incluidas las poéticas en verso de estos años, apenas si tratan algunas cuestiones relativas a la belleza o el gusto, y siempre desde presupuestos sensistas. Hermosilla, por ejemplo, rechaza incluir disertaciones filosóficas sobre lo bello o el gusto: "estas discusiones, [...], vienen bien en las obras filosóficas a que pertenecen; pero en tratados didácticos sobre el mejor modo de hablar en prosa y verso son completamente inútiles, porque de todas ellas nada se saca en limpio que sea aplicable a la práctica."¹⁶

La Preceptiva aún no se daba por enterada de los cambios que se avecinaban en la misma España, que en otros ámbitos ya daban cuenta de una cierta modernidad, como nos recuerda Menéndez y Pelayo: "En 1823 comenzó a publicarse en Barcelona una revista intitulada **El Europeo**, de la cual fueron principales redactores Aribau y López Soler, asistidos por varios emigrantes italianos. En esta publicación sonó por primera vez entre nosotros la palabra estética, y se insertaron traducidos el estudio de Schiller sobre las pasiones dramáticas, y algunos pedazos del Giaour, de Byron."¹⁷ Las ideas de Schiller y las de los hermanos Schlegel, tomadas en Böhl de Faber¹⁸ y en Agustín Durán¹⁹, son las únicas que se conocieron directamente con cierta amplitud por los críticos españoles de aquellos años. Pero fue insuficiente

¹⁴- Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras, Madrid, Ibarra, 1816, tomo I, pág. I, Prefacio.

¹⁵- Principios de Retórica y Poética, Madrid, Imp. de la Admón. del Real Arbitrio de la Beneficencia, 1805

¹⁶- J.M. Gómez de Hermosilla, Arte de hablar en prosa y verso, Madrid, Imprenta Real, 1826, vol.I, pág.IX

¹⁷- M. Menéndez y Pelayo, Estudios en torno al siglo XIX, Madrid, Atlas, 1944, pág.179

¹⁸- Nicolás Böhl de Faber usó de las ideas de los hermanos Schlegel en su famosa polémica con José Joaquín de Mora, nacida en 1813, que se halla en el nacimiento del Romanticismo en España. Hay un reciente acercamiento a la génesis de esa polémica en Derek Flitter, Teoría y crítica del Romanticismo español, Cambridge, University Press, 1995

¹⁹- Agustín Durán, Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, Madrid, Ortega y Cía., 1828

todavía para desterrar al Sensismo.

Había nacido éste de las doctrinas de Locke y de Hume, interpretadas por Condillac. Lo más importante de sus reflexiones se basaba en la negación de las ideas innatas en el conocimiento humano a la manera de Descartes. A juicio de Condillac todo conocimiento partía de la experiencia sensible de cada individuo, de ahí el interés que muchos pensadores de fines de siglo concedieron a la facultad de juzgar y a los criterios que los hombres utilizaban para establecer las leyes del gusto y lo que podía considerarse bello o no. El Empirismo había desembocado en un riesgo de subjetivismo pues las sensaciones dependían de las condiciones perceptivas de cada individuo; el Sensismo o Sensualismo, no sólo abundó en el problema sino que derivó en los casos más extremos en materialismo. La importancia de Condillac en los estudios humanísticos se basa en sus fundamentos lingüísticos, entre ellos aquellos que afectan a la literatura, situada en la cúspide del conocimiento perceptivo ("la plus grande liaison des idées"), para la adecuación de su sistema de conexiones de ideas superador de la tradicional doctrina imitativa. Junto a algunos criterios heredados, sobresalen algunas teorías relativistas y creativas cercanas al organicismo romántico²⁰.

Para superar al Sensismo, nacieron bajo su manto diversas corrientes doctrinales que dieron un paso adelante o negaron las estrechas miras que ofrecía la más escorada interpretación. La primera surgió en forma de vuelta de tuerca sobre la doctrina de la percepción sensorial. La daría Laromiguière al colocar al sentimiento en la base en la que se asientan las actividades intelectivas, al contrario que Condillac para quien la sensación llevaba al conocimiento. Se llamó a esta escuela Sentimentalismo o Sensismo mitigado. Menéndez y Pelayo reconoce la importancia de los seguidores de esta escuela en España, sobre todo en el Colegio de San Felipe de Cádiz, donde la tarea de su regente, Alberto Lista, en pro de Condillac, despertó la reacción de Arbolí, futuro obispo de Cádiz y profesor allí, para escribir un Curso de Filosofía que convenciera al propio Lista y a los alumnos de aquel error y renunciaran al materialismo sensista en pro del sentimentalismo de Laromiguière²¹.

Dice Menéndez y Pelayo: "Siguiendo más o menos de cerca todas las evoluciones filosóficas de Francia, en pos del **sentimentalismo**, abrimos la puerta al **eclecticismo**, pasando de Laromiguière a Víctor Cousin. El progreso espiritualista era evidente, pero no produjo obras de filosofía pura dignas de

²⁰- Vid. Karl Uitti, Teoría literaria y lingüística, Madrid, Cátedra, 1977, págs.74-85

²¹- M. del Carmen García Tejera, Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista, Cádiz, Universidad, 1989, pág.17

especial mención."²² Efectivamente, el Espiritualismo ecléctico o Eclecticismo, otra reacción al sistema de Condillac, se extendió en España rápidamente por la disposición gubernamental de aceptarlo como doctrina oficial y verse favorecido por la ingente cantidad de traducciones y a veces plagios. Sigue don Marcelino: "...no es posible dejar en olvido la influencia de esta escuela, que hasta el advenimiento de las doctrinas alemanas dominó casi sola en los centros oficiales de enseñanza, con sus compendios buenos o malos, y con los programas que Gil de Zárate dio, copiados a la letra de los publicados por Cousin cuando era Ministro de Instrucción Pública en Francia."²³

El Eclecticismo de Cousin es la culminación del amplio proceso que en Francia se llevó a cabo contra las teorías de Condillac, acusado de representar las doctrinas más materialistas, ateístas y fenomenológicas de la Ilustración, acompañado de la ofensiva del régimen nuevamente monárquico asustado todavía de los excesos revolucionarios y del frenesí napoleónico: "El eclecticismo defiende incondicionalmente la propiedad burguesa, la monarquía constitucional y la teología cristiana, todo en bloque.[...] Llegado el caso, cuando sus disputas con los obispos, Cousin no duda en demostrar el dogma de la Trinidad, para dejar bien probado el carácter cristiano de su filosofía."²⁴ El principal apoyo para escapar de la "encerrona" sensista lo encontrarían los eclécticos franceses (de Biran, Cousin, Jouffroy) en la filosofía escocesa de Royer-Collard, Reid y Ahrens, impuestas por el régimen de Napoleón como una especie de filosofía estatal destinada a servir unos fines políticos y sociales. El sentido común de la escuela escocesa también encontró hueco en España.

En cualquier caso la importancia que debemos conceder al Eclecticismo proviene de una doble consideración: una es su voluntad de ofrecer un credo oficial para una sociedad nacida de inmensos vaivenes y por fin restituida y, por otro lado, su doctrina metafísica de lo bello se manifiesta como una síntesis abierta de las principales corrientes filosóficas basadas en la sensibilidad y las provenientes del Idealismo alemán que cuajaron el Romanticismo²⁵.

Ya hemos tenido ocasión con anterioridad de recordar las intenciones de los gobiernos del liberalismo español para

²²- Menéndez y Pelayo, La filosofía española, selección de textos de Constantino Láscaris Comneno, Madrid, Rialp, 1955, pág.374

²³- Idem, pág.375

²⁴- François Châtelet (dir.), Historia de la Filosofía, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, tomo III, pág.351

²⁵- Paul Bénichou, La coronación del escritor 1750-1830, op.cit., págs.236 y ss.

reproducir el esquema francés de una filosofía oficial común a toda la sociedad y eje de la renovación de los estudios universitarios. La tarea encomendada a Gil de Zárate trajo consigo la importación de manuales, programas, esquemas de trabajo que Menéndez y Pelayo se permite el lujo de desdeñar desde los frutos poco provechosos obtenidos. Su rechazo a la estética ecléctica por considerarla inferior a la de Alemania se añade a las consideraciones políticas de queja contra el propósito de los liberales en el poder: "... nuestros políticos conservadores y doctrinarios eran, y son todavía los que de aquella generación quedan, partidarios de ese espiritualismo recreativo, incoherente y vago, que parece nacido para solazar los ocios de ministros en desgracia y para dar barniz filosófico a las exhibiciones parlamentarias; filosofía de fácil acceso, que hasta las mujeres cultas pueden leer sin tedio; filosofía de aparente facilidad, como toda filosofía que no lo es;..."²⁶ La diatriba del crítico santanderino es reflejo de sus propias relaciones personales con el sistema de enseñanza adoptado en España, y prueba en cierto modo que la situación intelectual no fue la misma luego de desarrollar leyes que cambiaron para siempre, y sin vuelta atrás posible, la educación en nuestro país.

Respecto al aspecto doctrinal de la metafísica del Eclecticismo su influencia en el plano de la Estética fue enorme. Cousin al comenzar su profesorado en 1815 usaba de la filosofía escocesa, pero su propia experiencia docente y los viajes a Alemania, que entonces suponían la puesta al día en cuestiones académicas, le llevaron a afirmar que el ciclo de la filosofía estaba completo y que convenía no perderse en la creación o seguimiento de sistema alguno y optar por reunir las medias verdades que se podían obtener de cada uno, incluido el Idealismo alemán. La filosofía se convierte en una amalgama de conocimientos no reflexivos, propios del sentido común, basados en un idealismo originario al modo de Platón y Schelling. Por otra parte, el sentido histórico de la filosofía como una continuidad de sistemas que se superponen entre Idealismo, Sensismo y Escepticismo negaba toda posibilidad de discusión crítica para derivar en dogmatismo y fárrago de erudición relativista²⁷. Su estética consistía en conducir lo bello desde el orden psicológico al de los valores, extrayéndolo de la crítica del arte y proponiendo una visión del hombre como un ser destinado a entrar en contacto con lo absoluto.

Ese absoluto es independiente del hombre que tiende a él manifestándose en tres formas: lo verdadero, lo bello y lo bueno, que son formas de lo infinito, a lo que tendemos por amarlo en

²⁶- Menéndez y Pelayo, La filosofía española, op.cit., pág.375

²⁷- Châtelet (dir.), Historia de la Filosofía, op.cit., tomo III, págs.353 y ss.

sí mismo²⁸. La dignificación de lo bello libera al arte de toda sujeción, es una excelencia de sentimiento distinto de lo agradable o de lo útil, vinculado exclusivamente a lo moral por lo divino. Esa comunidad de cercanía en la esfera del espíritu, sin necesidad de utilidad, por pura contemplación es lo que le conduce a las más famosas afirmaciones de la estética ecléctica: "aunque el arte produzca perfeccionamiento moral, no lo busca, no lo tiene como su objeto... Es precisa la religión por la religión, la moral por la moral, el arte por el arte."²⁹

Acerca de las relaciones entre Literatura y Estética ecléctica bastaría echar una ojeada al prólogo a la traducción española de la obra principal de Cousin para profundizar en las necesidades puramente prácticas (en tanto manual de uso y referencia) de su publicación a la par que fundadas en un deseo de renovar los estudios y los conocimientos de los españoles. Curiosamente la Estética es vista como una ciencia auxiliar de la Literatura, por lo que se subraya la diferente calidad en los estudios literarios patrios, en los que la mala organización y distribución anterior condujeron a "mirar con indiferencia a la estética de la literatura".³⁰ Pero gracias a la disposición del 24 de julio de 1846 se instituyó un Programa de Estética dentro de la Filosofía, calcado de la obra de Cousin, con sus proposiciones sobre lo filosófico en la Ciencia y sobre la Teoría de lo Bello. Acerca de la Preceptiva, prosigue, escribieron muchos autores, pero dando una explicación filosófica de las Teorías de lo Bello y la diferencia sustancial entre lo bello real y lo ideal, sólo se daba en el sistema de Cousin. Por otro lado, la Estética es tanto la Teoría de lo Bello y la del Arte, y siendo la Poesía la primera de las artes, es lógico su necesario auxilio para la explicación de la Literatura³¹.

Cronológicamente la entrada en vigor del Eclecticismo oficialista hubo de pugnar con las primeras traducciones y aproximaciones al Idealismo alemán, en un principio brotes de kantismo y hegelianismo³², que derivaron en la versión hispana

²⁸- Victor Cousin, Curso de filosofía sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo verdadero, lo bello y lo bueno, trad. y notas biográficas de N.R. de Losada, Madrid, Repullés, 1847, págs.68 y ss. Es traducción de la obra Du vrai, du beau, du bien, publicado en París por notas de los oyentes y pertenecientes a su Curso de 1818

²⁹- Idem, págs.298 y ss.

³⁰- Idem, pág.6

³¹- Idem, págs.7 y ss.

³²- Menéndez y Pelayo, La filosofía española, op.cit. Sobre Kant: "Las escuelas idealistas alemanas, si se exceptúa la de Krause, tuvieron muy aislados y poco influyentes sustentadores.

del sistema de Krause, interpretado por su exégeta Sanz del Río, que a pesar de todo no dejaba de ser un cierto eclecticismo entre panteísmo y teísmo, moral y filosofía. Sobre la influencia alemana en el ambiente intelectual español Menéndez y Pelayo la considera escasísima, pobre y desgraciada: "Allá por los años de 1843 llegó a oídos de nuestros gobernantes un vago y misterioso rumor de que en Alemania existían ciencias arcanas y no accesibles a los profanos, que convenía traer a España para remediar en algo nuestra penuria intelectual, y ponernos de un salto al nivel de nuestra maestra la Francia, de donde salía todos los años Víctor Cousin a hacer en Berlín acopio de sistemas para todo el año académico."³³ Continúa describiendo los avatares de Sanz del Río, enviado a Alemania por el ministro de la Gobernación para que aprendiese *in situ*, a quien desprecia intelectualmente por no ser capaz de asimilar toda la grandeza y del pensamiento de aquel país en aquellos momentos y traer de vuelta como equipaje las obras de un simple epígono: "Sólo a un hombre de madera de sectario, [...], podría ocurrírsele cerrar los ojos a toda la prodigiosa variedad de la cultura alemana, y puestos a elegir errores, prescindir de la poética teosofía de Schelling y del portentoso edificio dialéctico de Hegel, e ir a prendarse del primer sofista oscuro, con cuyos discípulos le hizo tropezar su mala suerte."³⁴

Apartándonos un poco del hilo de comentarios rigurosos de Menéndez y Pelayo, al que recurrimos como protagonista y comentarista de los hechos que describimos, conviene pararse un poco en la evolución de la Estética alemana. Después de Kant se habían sentado las bases del Romanticismo idealista y tras él vino una cantidad ingente de escritores difícilmente clasificables únicamente como críticos o teóricos de la literatura o como filósofos. Tales eran los Schleiermacher, Fichte, Hegel, Schelling, Richter, ..., cuyas ideas acerca del arte y de la belleza surtieron a toda Europa durante muchos años. El problema hispano era la falta de conocimiento preciso de los autores pues hasta 1850 no tuvo lugar la difusión completa de aquellas ideas, y aún así muy parceladas en traducciones del francés o en comentarios de autores, principalmente seguidores de los primeros, de tipo académico, que daban definiciones de manual. Por esa razón es constante la queja de algunos eruditos

La misma crítica kantiana, con andar en lenguas de muchos, que la veían cómodamente expuesta en libros franceses de Test, Cousin y Bari, fue extendida de muy pocos o aplicada sólo en direcciones secundarias.", pág.380. Sobre Hegel: "De un modo no menos oscuro ha vivido el hegelianismo, comenzado a difundir en nuestras universidades por los años de 1851, que sólo en la de Sevilla logró arraigarse, y aún allí está hoy casi muerta.", pág.381

³³- Idem, pág.386

³⁴- Idem, pág.387

del momento cuya información o preparación eran superiores, es el caso del polígrafo santanderino tan citado aquí. Cabe deducir que la filosofía alemana tuvo dos caminos posibles: uno sería el emprendido por los herederos del Romanticismo catalán con foco en la Universidad de Barcelona y por medio del magisterio de Milá y Fontanals (su Estética es de 1852) y el otro la Universidad de Madrid con los seguidores de Sanz del Río y Krause. Pese a las críticas de Menéndez y Pelayo, alumno de Milá, a los seguidores de Krause por falta de rigor y escasa información, la realidad era que las ideas del Idealismo alemán se iban conociendo poco a poco, aunque fuera a cuentagotas, desde ambos núcleos³⁵. Pronto empezaremos a ver citados los nombres de aquellos citados arriba y de sus continuadores como Hellmuller, Rosenkranz o Vischer.

La Estética alemana, ahora más conocida, junto a las ideas del Eclecticismo oficialista, si algo habían conseguido era situar una gran parte del debate filosófico en las teorías acerca de la belleza y la elevación de aquellos componentes integradores del esteticismo. Como consecuencia de la labialidad del objeto artístico, del cual la Literatura formaba parte esencialísima, la nueva disciplina sufrió un auge de teorías sucesivas que los españoles reflejaron en su medida, casi nunca como pensadores teóricos sino como transmisores en su labor profesoral. De principio deberíamos destacar la presencia de la Estética en alguno de sus niveles (el buen gusto, lo bello, lo sublime...) en la discusión intelectual de España por las traducciones, artículos o las mismas lecciones del Ateneo³⁶.

En lo que se refiere a las preceptivas de estos años es notorio el avance de los temas estéticos y de su función en la renovación de las ideas poéticas.

Después que Gil de Zárate introdujera algunos temas en su manual, y de la disposición de 1846, se va haciendo común encontrar capítulos cada vez más extensos dentro del primer apartado de los programas oficiales, bajo el nombre de Literatura Filosófica. De momento, entre los años 40 y los 80, se va convirtiendo en elemento indispensable la pertenencia de la Literatura a la esfera de reflexión de la Estética conforme se va transformando de Bellas Letras en una Ciencia cuyo objeto será la belleza escrita o la manifestación de la belleza por medio de la palabra.

El primero que ofrece una visión filosófica del hecho literario en su conjunto y establece un paradigma de estudio que tenderá a repetirse, es el introductor del kantismo en España, Isaac Núñez de Arenas. En sus Elementos filosóficos de la

³⁵- Vid. Sergio Beser, Leopoldo Alas, crítico literario, Madrid, Gredos, 1968, págs.36 y ss.

³⁶- Como los debates sobre las ideas románticas de los años 50 o el curso de Valera sobre la Filosofía de lo Bello en 1850-60. Vid. Antonio Ruiz Salvador, El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, London, Tamesis Books, 1971, págs.90 y ss.

Literatura. Esthetica, obra capital por su influencia, se introducen todas aquellas categorías fundamentales que se usarán en las nuevas preceptivas, cada vez más seguras de que son "principios filosóficos comunes a todas las composiciones literarias"³⁷, como decía Gil de Zárate. Núñez de Arenas establece todo un programa muy influenciado por la Crítica del juicio de Kant, donde desde su idea de armonización ecléctica entre el Idealismo y el Realismo se repasan las condiciones subjetivas (imaginación, gusto, genio inspiración) y objetivas (forma, esencia) del Arte. Junto a ello las gradaciones de la belleza (lo útil, lo agradable, lo sublime)³⁸.

Junto a él, Fernández Espino, más centrado en su labor de preceptista, también opta por desarrollar un capítulo previo de Estética, basado principalmente en la belleza y sus grados. Posteriormente, cuando retome esta obra para su reelaboración en 1871, añadirá un prólogo en el que planteará una breve historia del conocimiento de la belleza desde el platonismo, bajo los criterios de Léveque, cuya Estética ganadora del concurso de la Academia de Ciencias Morales de Francia en 1857, tuvo mucho éxito en su aplicación al sistema educativo, aunque ningún peso específico³⁹.

Más adelante, los preceptistas y los renovadores del pensamiento literario como Laverde o Giner de los Ríos, buscando un camino que les llevaría al concepto de Ciencia de la Literatura, son conscientes de que la Estética está en la cúspide los estudios literarios. Como ejemplo de relación interdependiente, no sólo desde la Literatura se acude a la Estética filosófica, también desde ésta se busca una cercana comunidad de intereses. Recordemos el interés de los krausistas por todo lo literario y la formación humanística, sus relaciones con los diferentes géneros por el influjo que tenían en la sociedad de su época y su afán pedagógico⁴⁰.

A partir de los años 70 y hasta finales de siglo las preceptivas no dejan de tener una primera parte filosófica en la cual poder justificar la visión que tenían de la Retórica y la Poética. En palabras de Nicolás Rabal Díez "desde el 69 hasta el 78 los estudios de Estética como base y fundamento de la Retórica

³⁷- Antonio Gil de Zárate, Principios generales de Retórica y Poética, Madrid, Boix, 1842, pág.106

³⁸- Madrid, D. F. Sánchez, 1858

³⁹- Curso de Literatura General, J.M. Geofrín, 1847. La reelaboración del texto es Elementos de Literatura General y ensayo sobre la Ciencia de la Belleza, Sevilla, Librería de la calle de las Sierpes, 1871

⁴⁰- Vid. José López-Morillas, El Krausismo español, Madrid, F.C.E., 1980, págs.127 y ss.

y la Poética han tomado rápido vuelo."⁴¹ Muchos de esos autores, sobre todo los de manuales de Secundaria, se limitan a dedicar breves páginas a la belleza, sus categorías y algunas breves pinceladas sobre el gusto y poco más. Los más elaborados, principalmente aquellos de Literatura General, se detienen más profundamente en interpretar muchas de esas categorías o en ocasiones de reproducir algún sistema con tradición en el mundo educativo. Algunos de ellos aparecen en las palabras de Menéndez y Pelayo aquí reproducidas defendiendo la labor Francisco Fernández y González como introductor de teorías alemanas posteriores a Vischer por estos años: "...la Estética sólo solía aprenderse en España por cartillas como la de Krause, por absurdos sermonarios llenos de pasmarotadas sentimentales como el del padre Jungmann, por indigestos centones de Cousin y de Léveque, y, a lo sumo, por la Estética de Hegel, traducida, o más bien arreglada, en francés por Bénard, obra ciertamente genial y admirable, pero después de la cual ha llovido mucho en Estética y en Filosofía, precisamente por lo mismo que el impulso de Hegel en su tiempo fue tan poderoso."⁴²

La constante beligerancia de don Marcelino, aparte de las luchas ideológicas que protagonizó, ha sido traída aquí como exponente del juicio durísimo que a sus propios contemporáneos producía esa Estética puramente escolar. Siguiendo su estela podemos escuchar las palabras de Luis Rodríguez Miguel, autor de un libro de texto titulado Nociones de Estética y Teoría de las Bellas Artes ⁴³, cuya descripción de la situación puede servir para los preceptistas que ofrecían un tratado de reflexión filosófica. Tras reconocer que la disciplina estética está todavía evolucionando surge la queja acerca de la contribución española, en donde sólo se la relaciona con la Crítica y se vive de ideas y doctrinas extranjeras: "Sólo España, en donde se discute y habla a cada paso sobre belleza, cuenta con pocos libros; su estudio retrae a muchos que le consideran tan metafísico y difícil, cuyo sentido esotérico creen reservado a

⁴¹- Elementos de Literatura General, Soria, Imprenta Provincial, 1878, pág.5

⁴²- Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, Santander, CSIC, 1944, vol.VI, pág.325. Muchos de estos autores fueron traducidos o comentados por entonces: Krause, Compendio de Estética, por Francisco Giner de los Ríos, Madrid, Victoriano Suárez, 1883; Léveque, Estética o Ciencia de lo bello, por Santos Santamaría del Pozo, Valladolid, Imprenta nacional y extranjera, 1887; J. Jungmann, La belleza y las bellas artes, por Juan Ortí y Lara, Madrid, Tipografía de Pascual Conesa, 1873, 2 vols.; sobre la 2ª edición francesa de la Estética de Hegel traducida por Charles Bénard (1874), se vertió al español por Hermenegildo Giner de los Ríos, Madrid, Daniel Jorro, 1908, 2 vols.

⁴³- Salamanca, Imprenta de Núñez Izquierdo, 1889

muy pocos interpretarlo, al par que los más juzgan basta para hablar de arte y de lo bello, de donde resulta que por incuria o atrevimiento, se desconoce lo fundamental sobre esta materia."⁴⁴ Las causas pueden estar en la anarquía científica y en los malos planes de estudio. Pese a ello los manuales de Literatura General (cita a Milá, Espino, de la Revilla, Mudarra, Campillo y Sánchez de Castro) "incluyen nociones de Estética sin que haya precepto legal que lo imponga y sin que los alumnos lo aprovechen."⁴⁵

Tanto Menéndez y Pelayo como Rodríguez Miguel han expuesto un panorama de pobreza intelectual. Pero éste último, autor de un manual universitario, es pronto apremiado por su labor educativa y la queja da paso a una de esas cartillas que su admirado santanderino criticaba. Las Nociones son un centón de definiciones de numerosos autores, algunos provenientes del campo de la Preceptiva (Campillo, Mudarra,..., los citados arriba), con la misión de producir un texto de estudio con "un criterio ecléctico" de divulgador de corrientes y de sistemas o definiciones categoriales. Un dato sí nos sorprende y da pautas para explicar situaciones en las preceptivas: "algunos profesores de Estética hubieron de enseñar Literatura General por orden ministerial" para cumplir un vacío de docentes al crearse aquella asignatura en 1880⁴⁶. No es extraño encontrarse con autores de preceptivas y de manuales de Estética a la vez; algunos eran auténticos profesionales de los libros de texto de cualquier materia⁴⁷.

En el último período del siglo las corrientes filosóficas en España acogen en su seno teorías provenientes de Positivismo, en cierto modo relacionado con las ideas evolucionistas del Krausismo y del Historicismo. Tendrán su reflejo en algunos manuales dentro de la visión general de la Ciencia de la Literatura, propuesta de los preceptistas en los últimos treinta años del Ochocientos. Igual sucederá con las corrientes del Tradicionalismo católico español que reaccionó firmemente contra el Sensismo y otras propuestas estéticas que consideraban el arte válido por su propia esencia sin acudir a la excusa de la utilidad, como el arte por el arte o la belleza en sí misma (recordemos las críticas de Balme a Cousin, por ejemplo). Para ello contarían con el auxilio involuntario del moralismo krausista.

⁴⁴- Idem, pág.IX

⁴⁵- Idem, pág.X

⁴⁶- Idem, idem

⁴⁷- Remito a las notas biobibliográficas de Rosa María Aradra en su documentadísimo trabajo De la Retórica a la Teoría de la Literatura (siglos XVIII y XIX), Murcia, Universidad, 1997, págs.175-320

Una última observación para cerrar este panorama me parece justificada. No he aludido a la posible adscripción de algunas Retóricas y Poéticas a las diferentes corrientes de pensamiento en el siglo XIX tal y como intentaron hacer los profesores de la Universidad de Cádiz, Hernández Guerrero y García Tejera⁴⁸. En sendos artículos, inspirados por el esquema que dejó preparado Menéndez y Pelayo para acometer el estudio pormenorizado de las ideas estéticas en España que no pudo completar⁴⁹, hacen coincidir algunos manuales con las corrientes estéticas que sus autores declaraban seguir. Así Lista pasa del Sensismo al Eclecticismo o Giner de los Ríos y Canalejas en el Krausismo... La ausencia de comentarios por mi parte se debe a creer que la operatividad de estas taxonomías es escasa debido principalmente a que la presión de los programas educativos no permitía ensayar planes verdaderamente ambiciosos. Así pues los comentaristas de la Estética española que hemos citado arriba corroboran este aserto. La mayoría de los problemas que la Literatura filosófica aborda son definidos desde el eclecticismo más absoluto, tomando de aquellos autores que se consideraban importantes cualesquiera definiciones que fuesen de utilidad para uso de sus alumnos, o haciendo un pastiche por yuxtaposición de opiniones diversas. Consideraciones de tipo general, por ejemplo, la definición de la Literatura como la manifestación de la belleza por medio de la palabra, tan repetido y asumido por todos, o la belleza como la unidad en la totalidad, no puede llevar más que a un proceso de máximos admitidos que muestran un interés en estar al día y responder a cuestiones fundamentales desde presupuestos teóricos comúnmente admitidos. Pocos escapan a este sentido general. Las diferencias de matiz, en las que entraremos en su momento, tienen explicación en el contexto pedagógico, no en la libre exposición del pensamiento filosófico.

⁴⁸- José Antonio Hernández Guerrero, "Supuestos epistemológicos de las Retóricas y Poéticas españolas del siglo XIX", págs.537-544 y María del Carmen García Tejera, "Presencia de las corrientes europeas de pensamiento en las Retóricas y Poéticas españolas del siglo XIX", págs.449-457. Ambos en AA.VV., Investigaciones semióticas III, Madrid, UNED, 1990, tomo I

⁴⁹- Vid. Menéndez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España, op.cit., vol.II, págs.972-981

III-3-2 El saber literario: un concepto filosófico

La Poética en los albores del siglo XIX estaba inmersa en los procesos reorganizativos con que la Ilustración trató de ajustar cuentas y racionalizar los saberes heredados de la Antigüedad. El filosofismo entró en la Teoría literaria acompañado de una cierta polémica por su connivencia con un estilo muy definido. El materialismo reflexivo dio por resultado una manera de escribir determinada, conocida como "estilo filosófico o espiritoso" según el padre Juan Andrés⁵⁰. Si la definición del estilo hace hincapié en el uso de lo ingenioso y de lo imaginativo frente a lo racional, no es menos cierto que cabe una segunda lectura aplicada a las relaciones entre saberes. En palabras del mismo autor: "todo se quiere lleno de espíritu filosófico, y todo se desea que esté regulado por la Filosofía."⁵¹ Ese es el argumento que nos interesa en este momento. De hecho, el neoaristotelismo poético del siglo XVI ya había intentado de alguna manera que la Poética y la Retórica se sometieran a criterios filosóficos más que a los puramente lingüísticos pese a la presión de la tradición platónica. La distribución de los conocimientos poéticos como parte de la Filosofía moral fue más indicativa que aquella que se atenía a principios artísticos, no obstante hubo otras tendencias: "Perhaps also the classification as a discursive science or rational faculty is more prominent in the first part of the century, whereas the classification as a relative of moral philosophy is more frequent in the second part; the rhetorical approach gradually gives way to the ethical. It may also be that only in the last decades of the century do we find any insistence that poetry has the right to be considered an art in itself, that it might be approached from an artistic or aesthetic point of view."⁵² El siglo XVII, época del Manierismo y del Barroco,

⁵⁰- Checa Beltrán, Razones del buen gusto, Madrid, CSIC, 1998, pág.290

⁵¹- Juan Andrés, Origen, progresos y estado actual de toda la Literatura, Madrid, Sancha, 1785, tomo II, págs.368-369

⁵²- Bernard Weinberg, A history of Literary Criticism in the Italian Renaissance, Chicago, University Press, 1974, vol.I,

potenció valores formales-hedonistas para la Poética, que es imposible no relacionar con el proceso de reducción de la Retórica a tratados elocutivos con la consiguiente alteración de la tradición aristotélica del sistema de ciencias y artes. Pese a ello no faltaron críticas conservadoras provenientes sobre todo de la Retórica religiosa, firme partidaria de poner bridas al esteticismo (**res** y **docere**)⁵³. En cualquier caso fueron mal leídas o ignoradas por los que reaccionaron contra el estilo barroco entendido como tendencia común de esteticismo falso y antirracional. La posibilidad de un nuevo estilo que no respetase los límites expuestos por el Racionalismo es el motivo de la queja del padre Andrés. Para ello proponía desligarse del "aprecio del espíritu" para volver a tomar el juicio y el buen gusto como freno y límite al desvarío: "No hay duda de que este nuevo estilo de escritura y pensamiento literarios -aparte de las implicaciones políticas y filosóficas de la cuestión- supone una oposición a la primacía de la razón defendida por los neoclásicos, y podría interpretarse como una novedad anticipadora del principio romántico que otorga la preferencia a la imaginación, en detrimento del juicio."⁵⁴ No podemos olvidar que el eclecticismo inherente al Neoclasicismo teórico en su intento de ofrecer una teoría intemporal no evitaba aquellos problemas, incluidos los estéticos, que potenciarán los cambios que vamos a ver a continuación y que producirán su propia desaparición. Recordemos las palabras de Wellek al respecto: "El sistema neoclásico, [...], envolvía muchas contradicciones. En el siglo XVIII no ocurrió nada semejante a una rebelión general, romántica y prerromántica, sino que ciertos problemas particulares, ocultos en la teoría común, salieron a la luz, los críticos forzaron tal o cual postura, hasta extremos lógicos o ilógicos, y se implantaron doctrinas unidas al pasado sólo de un modo inseguro y formal."⁵⁵

Y el primer signo viene de la reflexión filosófica sobre la situación de la Poética, y aún sobre su misma esencia. En ese orden de circunstancias hay que reparar en un primer estadio de ruptura con el pasado originario de la Poética como arte imitativa, en relación con otras artes que imitaban a la naturaleza, fundamentalmente la pintura. Después el resto de las Bellas Artes.

El Enciclopedismo se encontraba en el camino de encontrar una nueva ciencia del hombre, una de cuyas bases era el

pág.37

⁵³- Vid. Antonio García Berrio, Formación de la Teoría literaria moderna, 2, Murcia, Universidad, 1980

⁵⁴- Checa Beltrán, Razones del buen gusto, op.cit., pág.291

⁵⁵- René Wellek, Historia de la crítica moderna (1750-1950), Madrid, Gredos, 1989, vol.I, pág.37

desarrollo de una epistemología del sujeto comenzando por la reflexión sobre su propia actividad intelectual como paso previo a la psicología. En la búsqueda de criterios sobre la lógica del pensamiento se desembocó en la Estética alemana que convirtió en unidad el estudio de la poesía, del arte y el conocimiento del hombre⁵⁶. No olvidemos que el Sensualismo partía de un sistema de aprehensión de la realidad, de un modo de conocer a través del cual se filtraba la existencia en el espíritu humano. La Lógica de los enciclopedistas necesitaba resituar la Poética según criterios epistemológicos. Según Garrido Palazón el empeño enciclopédico tenía un punto de apoyo en la distribución que Bacon hizo de las partes del saber para relacionar, en palabras de Diderot, "nos différentes connaissances aux diverses facultés de notre âme"; en esa dirección el Novum Organum de Bacon dio pie a la ecuación entre las partes del saber y las del entendimiento siguiendo sus palabras: "la historia a su memoria, la poesía a su imaginación y la filosofía a su razón."⁵⁷ No importa tanto ahora el deslizamiento de la subjetividad imaginativa resaltada por Condillac años antes de nuestro momento cuanto la seguridad de encontrar una voluntad de entender las ciencias del hombre, de no dejar sólo al peso de la tradición como arte mimética a la poesía. El pensar filosófico, más que la Filosofía en sí, va tanteando los límites y fines de la Poética y de la Retórica pero, ateniéndonos a Wellek, todavía bajo los parámetros del Neoclasicismo para cuya historia no eran ajenos asedios externos al fenómeno estrictamente literario. Las categorías estéticas del Clasicismo ponen de relieve aspectos como el gusto, la imaginación, la creación o el furor poético, tan cercanos al pensar del siglo XIX. Y tan cercanos a la Teoría literaria desde Platón. La aparición de la Estética y su inmenso influjo sobre el arte va a dar lugar a la asimilación de problemas genéricos que afectan a los mecanismos creativos y cognoscitivos de la poesía.

Bajo el método de las ciencias enciclopédicas Batteux propuso un sistema analítico dentro de la Filosofía de las Bellas Artes cuando comenzaba a declinar la preeminencia de las teorías miméticas en Europa. No obstante en España todavía no había conciencia general, sí relativa, de ese cambio radical. Y a esa tradición responde la voluntad de su traductor. En cualquier caso parece que los deseos de cambio son meros matices, pensemos que el debate Blair-Batteux apenas se hace eco de la radical diferencia entre la definición de la Poesía por la imaginación o por la imitación y aún la insistencia en la primera no suponía la negación de la segunda. Dice Checa Beltrán sobre este punto

⁵⁶- Ernst Cassirer, La Filosofía de la Ilustración, México, F.C.E., 1948, págs.384 y ss.

⁵⁷- Manuel Garrido Palazón, La Filosofía de las Bellas Letras y la Historia Literaria de España, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992, págs.26 y ss.

en el cambio de siglo: "las únicas novedades aparecen en debates muy específicos, no forman parte de un sistema teórico nuevo y alternativo al anterior, y son defendidos por autores cuyo pensamiento es fundamentalmente neoclásico, [...] Las nuevas ideas no están desarrolladas y agrupadas coherentemente formando un nuevo plan literario integrado en un nuevo sistema."⁵⁸ Pero los detalles novedosos no son tan aparentes, pues estamos defendiendo la inclusión y por consiguiente la transformación, del filosofismo en la literatura. Ya el título de Principios filosóficos o Curso razonado, no perteneciente al título original de la obra, parece hacer referencia a que Batteux según Arrieta había normalizado un sistema con la imitación como único principio, lo que lo convertía en filosófico por su racionalidad metódica⁵⁹. Pero no sólo ese método debía pesar en el traductor cuando en el ambiente intelectual flotaban desde hacía tiempo las pretensiones de Marmontel, autor básico del enciclopedismo y uno de los que Arrieta cita como complemento del abate. Marmontel propugnaba un conocimiento filosófico-poético de la literatura en sus Eléments de 1787 y a él se recurre para definir la Literatura General como el conocimiento de las Bellas Letras en el tomo IX, en donde se adicionan a la poesía la historia o la filosofía⁶⁰. Respecto al sistema de las Artes de Batteux, responde a la concepción ilustrada del clasicismo teórico de 1747, cuando todavía el Prerromanticismo alemán no había tomado cuerpo. En ese aspecto se abre una visión tradicional desde el mundo romano basado en que las Bellas Artes se enfrentan a las mecánicas en virtud del deleite producido por las primeras y la utilidad de las segundas. Las Bellas Artes son la Música, la Pintura, la Escultura, el Baile (Danza) y la Poesía. Este esquema se resolvió con la inclusión de la Arquitectura y de la Retórica, entendida como prosa artística, hasta formar las siete⁶¹. Las Bellas Letras serán aquellas que se basen en el aspecto verbal, chocando con esa idea de Batteux ya que él se basaba en el principio imitativo, que no tenía que ver con la Retórica, por mor de su utilidad.

La traducción de Blair, en otras cuestiones mucho más moderna que la obra de Batteux, no se preocupa de situar la Preceptiva, tal vez porque el peso de la Retórica bastaba para saber con certeza de qué se estaba hablando. O porque al tratarse de un manual producto de sus clases de Retórica es mejor tratar

⁵⁸- Razones del buen gusto, op.cit., págs.310-311

⁵⁹- Vid. Inmaculada Urzainqui, "Batteux español", en Francisco Lafarga (ed), Imágenes de Francia en las Letras Hispánicas, Barcelona, P.P.U., 1989, pág.241

⁶⁰- Madrid, Sancha, 1805, págs.309 y ss.

⁶¹- Wladislaw Tatarkiewicz, Historia de seis ideas, Madrid, Tecnos, 1997, págs.90-95

de ubicarlo en una propuesta de refundación de las ciencias humanísticas bajo un criterio ecléctico y generalista.

La aceptación generalizada del Sensismo, que es también un modo de conocer y de sentir, incidió sobremanera en la visión filosófica de la Poética. Reinoso desgrana la teoría de Condillac acerca de las verdades de sentimiento y cómo se perciben antes que las de reflexión por el ser humano. Y esa facultad de sentir "semillero de nuestros pensamientos, es el intento y estudio de toda bella literatura." En la base de la facultad de sentir agrado o desagrado se encuentra el gusto. Conocer cómo funciona es "la base filosófica de las bellas letras."⁶² Se convierte por tanto en el antecedente claro de la presencia de la Estética en los tratados poéticos.

Su amigo Lista, en muchas ocasiones, había mostrado cuáles eran sus perspectivas para renovar los estudios literarios. Debían de fundarse en el conocido espíritu filosófico, que para él era un método de examen basado en el conocimiento de categorías estéticas: "En cuanto a las bellas artes puede decirse que no han comenzado a estudiarse filosóficamente sino a fines del reinado de Luis XIV. El examen y análisis de la belleza, el instinto poético convertido en idea, las armonías del mundo físico e intelectual con la fantasía del hombre, la deducción, en fin, de las reglas artísticas, de estas importantes discusiones, son cosas desconocidas hasta la época que hemos señalado." Y poco más adelante ofrece sus maestros en la lucha contra estilos "espiritosos": "Por los grandes escritores que en aquella nación trataron filosóficamente la poesía: por los Batteux, los André, los Marmontel, los La Harpe. Basta leerlos de nuevo para que la razón recobre sus derechos, y para convencerse de que la belleza es independiente de los caprichos de la moda y de la animosidad de los partidos políticos."⁶³ La obra de Lista se nutre de los grandes espíritus filosóficos franceses, a los que añade el gusto por la distribución y racionalidad (entiéndase **common sense**) de Blair; a ello se debe añadir el distanciamiento de los grandes maestros de la Retórica a los que acusa de repetir invariablemente normas y reglas sin sentido. En su propuesta para reactivar los estudios literarios muestra a las claras lo que suponía un método filosófico: "En el primero, principios generales de humanidades. Estos debían encerrar además de las teorías de la belleza, del genio, del gusto...los principios de gramática general, los del arte de escribir, las teorías del estilo y del lenguaje, la mitología y la geografía antigua y moderna. En el segundo, la elocuencia y

⁶²- Félix José Reinoso, Disertaciones sobre la influencia de las Bellas Letras en la mejora del entendimiento y rectificación de las pasiones, Sevilla, Aragón y Cía., 1816, págs.12 y ss.

⁶³- Alberto Lista, Lecciones de Literatura española, en M^a del Carmen García Tejera, Conceptos y teorías literarias del siglo XIX: Alberto Lista, Cádiz, Universidad, 1989, pág.62

la historia, señaladamente del espíritu humano. En el tercero, la poesía."⁶⁴ Es decir, el esquema de Blair paso a paso.

Hemos de deducir que hasta que los principios de la nueva filosofía estética alemana no hicieran su aparición en las preceptivas, el filosofismo literario era solamente la clara conciencia de la existencia de categorías universales estéticas (el gusto, el sentimiento, una idea de belleza inmutable, el sublime...) y también un método de exponer ajeno a los centones de reglas de la Poética y la Retórica clásicas. Así Hermosilla, que renuncia a tratar temas estéticos ("disertaciones filosóficas sobre la belleza o el gusto") por considerarlo ajeno a su propósito, no duda en celebrar el texto de Blair por ser: "La mejor y más filosófica de cuantas se han publicado hasta el día."⁶⁵

En los siguientes años resaltaremos la indudable relación que tenía la Estética como base de los estudios literarios en los planes de estudio que Gil de Zárate promovió, jactándose de ser el primero en incluir esa disciplina a imitación del caso francés. Allí el método filosófico derivó en una imposible marcha atrás, cuando la Literatura tenía unos fundamentos nuevos. Douay-Soublin remite a un texto de un manual del año 1838 en el cual se muestra a las claras lo que queremos decir: "Mais quelle est la Minerve qui peut opérer cette réforme devenue nécessaire? C'est la philosophie. L'introduction d'une littérature philosophique est réclamée par l'esprit du siècle." El texto reclama una nueva Literatura para explicar aquellos afectos de las emociones literarias, la poesía del alma, las revoluciones y hasta los dogmas y las creencias del momento que las conceptualizaciones clasicistas a su juicio no alcanzan a entender⁶⁶.

Ejemplo claro de un cambio profundo en el saber literario, la vuelta de tuerca definitiva que no se atrevieron a dar los últimos clasicistas españoles, la dará entre otros el profesor de la Universidad de Barcelona Manuel Milá y Fontanals, maestro de Menéndez y Pelayo, heredero además de los innovadores promotores del Romanticismo en Cataluña, los Aribau o López Soler.

Milá tiene un temprano manual de Poética titulado Compendio de Arte Poética (Barcelona, Imprenta de Pons y Cía.) de 1844, a caballo entre dos aguas, en forma dialogada, en el cual se habla todavía de Bellas Artes o de cinco géneros literarios (lírico, bucólico, didáctico, épico, dramático) pero se define a la

⁶⁴- Apud Hans Juretschke, Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista, Madrid, CSIC, 1951, pág.254

⁶⁵- José Mamerto Gómez Hermosilla, Arte de hablar en prosa y verso, Madrid, Imprenta Real, 1826, tomo I, pág.XI

⁶⁶- En Marc Fumaroli (dir.), Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950, París, P.U.F., 1999, pág.1167

Literatura por la Belleza. Junto a ello otro manual, esta vez de Estética, para sus clases, siguiendo los programas del momento: Manual de Estética, Traducido libremente de Víctor Cousin y arreglado al programa del Gobierno..., Barcelona, Imp. y fundición de Pons y Cía., 1848. Estos textos fueron retocados una y otra vez a lo largo de su vida académica, como los Principios de Estética de 1857 o la refundición final en su obra Principios de Literatura general y española⁶⁷. En ellos hace gala de un sincretismo propio de un profesor que acude a Kant para el sublime o la finalidad sin fin del arte o a Hegel para el sistema de clasificación de las Bellas Artes. Esa primacía de Milá según se desprende de la Memoria leída en la Academia de Buenas Letras de Barcelona en 1847 era el signo de los tiempos presente en otros autores de intereses similares. En el libro de Actas se dice que "leyó una Memoria relativa a la Crítica, en que después de haber hablado de los auxilios que suministra el estudio de los preceptistas y de la ciencia estética y demostrando la insuficiencia de ambas, señaló algunos caracteres de la verdadera crítica, indicando cómo de una colección de ellos puede formarse la exposición filosófica e histórica de las Bellas Artes."⁶⁸

En realidad Milá, con el poso formativo de la escuela escocesa, estaba acercándose poco a poco a los criterios del Idealismo alemán pero no debemos olvidar que muchas ideas renovadoras venían traspasadas del tamiz de Cousin como fruto de sus viajes de estudios a Alemania. Y había ciertos puntos coincidentes que el Eclecticismo filosófico podía recibir del eclecticismo de la teoría poética clasicista, tomada en su conjunto, y del método filosófico. No es extraño que la Estética de Baumgarten partiera de supuestos epistemológicos y de procesos cognoscitivos hasta que Kant los situó en la esfera central de toda teoría sobre el arte. El problema era que se había comenzado por reflexionar acerca del gusto y del placer que se obtenía de la belleza por el conocimiento y sus mecanismos. Así desde Dubos o Burke lo toman Baumgarten y otros seguidores del sistema de Wolf, como Winckelmann o Herder. Pero Kant tenía una visión global del problema del conocimiento y la realidad. Su sistema no partía del gusto y la facultad cognoscitiva sino que buscaba, como en todo, las condiciones a priori de la experiencia estética, cuyo conocimiento (juicio de gusto) es distinto de otro (el juicio lógico y el moral)⁶⁹.

Kant lleva a cabo una recomposición del sistema de las Bellas Artes como tres maneras de expresar la belleza: las de la

⁶⁷- Barcelona, Imprenta del Diario de Barcelona y Barcelona, Imprenta del Diario de Barcelona, 1873.

⁶⁸- Josep Roig y Roqué, Bibliografia d'en Manuel Milá i Fontanals, Barcelona, 1933

⁶⁹- Manuel García Morente, La Filosofía de Kant, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, págs.176-178

palabra, las de la forma (escultura, arquitectura, pintura, jardinería) y el arte del juego de las sensaciones. Este esbozo nunca desarrollado del todo se ve afectado de un proceso de igualación en un mismo producto artístico ("en todo arte bello, lo esencial está en la forma") y de una jerarquía de valores estéticos ("Entre todas, mantiene la poesía, que debe casi completamente al genio su origen y requiere menos que ninguna ser dirigida por preceptos o ejemplos, el primer puesto")⁷⁰.

Pero la visión taxonómica de Kant y su definición de la poesía muy cercana a Blair ("el arte de conducir un libre juego de la imaginación como un asunto del entendimiento")⁷¹ fue soterrada por la balumba de arrolladores críticos-filósofos alemanes que de la mano de F. Schlegel y de Schiller elevaron la belleza al centro de toda manifestación artística. Además de ello la teoría sobre la unidad de todas las artes y saberes, la identificación caleológica (belleza y bien pero también verdad), la realidad del arte frente a la idealidad de la filosofía y la visión de la totalidad del arte (unir lo finito y lo infinito), por apuntar una mínima fracción de ideas, fueron un semillero del cual tarde o temprano, en mayor o menor medida e incidencia, brotaron las teorías románticas que inundaron toda Europa con los matices que se quiera⁷². La inseparable relación entre Poética y Filosofía mediante el puente tendido de la Estética es resumida por Dilthey: "Pues la verdadera importancia de esta estética para los intereses de la poesía consistió en que durante la culminación de nuestra poesía, los poetas y filósofos reflexionaron sobre la fuerza creadora, el fin y los medios de la poesía. La poética alemana de estos tiempos tiene que ser reconocida como un complejo que abarca desde los principios estéticos más generales hasta las determinaciones técnica de Goethe y Schiller y también los análisis de forma y composición de los Schlegel y Schleiermacher. Esta poética era una reflexión viva y activa que influyó sobre la poesía, la crítica, la interpretación y el conocimiento histórico-literario o filológico. Y sólo tiene derecho a existir en la medida en que actúa el pensamiento filosófico."⁷³

Entre esos seguidores estaba Cousin, reflejo de aquella quintaesencialización de la belleza y la poesía, entendida como la primera de todas las artes: "Luego aquel de todos que me parece reflejar mejor la belleza universal y reproducirla bajo

⁷⁰- Immanuel Kant, Crítica del juicio, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, págs.278 y ss.

⁷¹- Idem, pág.279

⁷²- René Wellek, Historia de la crítica moderna (1750-1950), Madrid, Gredos, 1973, tomo II, págs.89-98

⁷³- Wilhem Dilthey, Poética, Buenos Aires, Losada, 1945, pág.25

todas las formas y materias es la poesía."⁷⁴

Milá fue consciente de que la Estética filosófica compartía con la literaria la necesidad de explicar la belleza como objetivo y finalidad del arte poético. En ese contexto no duda en redefinir la Literatura partiendo de Blair para adaptarse al criterio moderno: "Puede decirse que es el sentimiento de lo bello expresado y producido por medio de palabras."⁷⁵ Situado en la esfera de lo estético, el estudio de la Literatura ha de tener otro estudio previo, a modo de propedeútica, de Teoría estética (belleza en general o Ciencia de lo bello como lo Objetivo real, la Estética subjetiva y la Objetiva artística). Luego vendrá la Teoría literaria (la belleza esencial o accidental de las composiciones verbales)⁷⁶.

Decididos a renovar los estudios literarios bajo la perspectiva filosófica, pocos serán los autores que a partir de la división de la asignatura de Preceptiva en las tres partes conocidas de 1846 ignoren la llamada a la uniformización en los manuales.

Aquellos profesores de formación más clásica son reacios todavía a elaborar tratados profundos de Estética. Además no debemos olvidar que la profusión de manuales para los nuevos Institutos Provinciales y para la Universidad reformada se hará esperar unos años todavía. Aún habrá quien entienda por Literatura filosófica un método racional o una simple disposición temática determinada. Pero poco a poco, la entrada del Idealismo alemán, con la semilla de Cousin interpretando su papel de intermediario, impedirá toda vuelta atrás.

Gil de Zárate plantea en sus Principios generales que los modelos estéticos tienen una función determinada. Las reglas heredadas de los antiguos, reglas retóricas y poéticas, ya no bastan para explicar toda la Literatura por causa de la aparición de unos principios filosóficos que han puesto en duda la legitimidad de tales reglas. Con el concurso de la belleza, la imaginación o el gusto se superan aquellas y se puede llegar a plantear en toda su extensión el debate entre clásicos y románticos, gracias a la explotación de unos u otros valores⁷⁷.

Entre los años cuarenta y últimos sesenta los testimonios acerca del saber literario como parte de la Filosofía a través de su relación con la Estética se convierten en lugar común, si

⁷⁴- Victor Cousin, Curso de filosofía sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo verdadero, lo bello y lo bueno, Madrid, Repullés, 1847, pág.278

⁷⁵- Compendio de Arte Poética, en Obras completas, Barcelona, Verdager, 1881, tomo I, pág.375

⁷⁶- op.cit., pág.3

⁷⁷- Principios generales de Retórica y Poética, Madrid, Boix, 1842, pág.109

bien no son todavía legión quienes se aventuran a dar testimonio por extenso. Apenas los manuales recogen tratados estéticos; algunos profesores de formación muy clasicista como Coll y Vehí dedican breves páginas al tema. Sin embargo ya resulta inevitable la división de los estudios que llevarán a la posible creación de una Ciencia de la Literatura.

El caso significativo de Diego Manuel de los Ríos es el paradigma resultante. En sus famosas Instituciones de Retórica y Poética afirma que es pecado confundir el estudio de éstas con el de la Literatura. No en vano las primeras tienen por objeto la parte externa y rudimental de las letras mientras que la segunda abarca un espacio mayor, "explica las leyes fundamentales de las creaciones artísticas, elevándose a las verdaderas fuentes de la belleza, cuya realización es el principal fin del arte."⁷⁸ Presentía que las reglas de la Preceptiva no bastarían para explicar las reacciones que el sentimiento de lo bello, expresado en el arte literario y por su medio adquirido, depositaban en las conciencias de los lectores. Para ello se podría recurrir a la Filosofía de la Literatura, término prestado a Domingo Deniz de la definición que el comparatista francés Ampère puso a su alcance. En ella se "estudia la naturaleza de lo bello, describe sus caracteres esenciales y clasifica las formas en que se manifiesta"⁷⁹.

Mientras tanto, en estos años, va introduciéndose lentamente la estética del Idealismo alemán a la par que las ideas del Eclecticismo provocan una convivencia mayor entre los preceptistas y los críticos literarios con sus términos y fines.

El filosofismo heredado del siglo XVIII ha penetrado definitivamente en la Teoría literaria. De ser un método pasó a convertirse en la base y el sustento del saber literario mediante el desplazamiento hacia la sistematización caleológica, desvirtuando el viejo paradigma normativo. Los filósofos alemanes del Romanticismo, quizás exceptuando a Kant, han creado una nueva Poética: "Pues otro género de la poética que no se ha dejado eliminar se ha constituido con una gran multiplicidad de formas en las últimas décadas del siglo XVIII y en las primeras del XIX. Me refiero a la poética filosófica que no busca reglas para aplicar en la práctica ni diferencias que habría que tomar en cuenta al escribir, sino un conocimiento que se basta a sí mismo. La poética en ese sentido constituye una esfera particular de la estética general como filosofía del arte."⁸⁰ En esa esfera de actuación limitada para la Poética clásica, en retirada o tal vez

⁷⁸- Cito por la 2ª edición, Madrid, Imprenta de J. Fernández Cancela, 1864, pág.II

⁷⁹- Nociones de Literatura española, Madrid, J. Martín Alegría, 1853, pág.7

⁸⁰- Peter Szondi, Poética y filosofía de la historia I, Madrid, Visor, 1992, pág.16

en retraimiento, con sus normas y reglas puestas en solfa una y otra vez por los mismos autores y críticos que sin duda las conocen y utilizan, los profesores de Preceptiva han de jugar un papel de bisagra entre extremos.

Bajo nuestro actual punto de vista el Romanticismo se reconoce como una cesura pero a la vez se suele minusvalorar esta circunstancia bajo el reflejo de algunos actos fallidos. Para la Teoría de la literatura moderna, desde el punto de vista del discurrir histórico, la reflexión sobre su objeto, la Literatura, no tiene lugar dentro de la reflexión estética propiamente dicha. Parece a los historiadores de la Poética que la Estética por sí sola se convierte en insuficiente para explicar el fenómeno complejo de la definición de la Literatura. Pero sí es imprescindible reconocer que la presencia de la Estética romántica y su voluntad de crear una poética filosófica son quizás actos fallidos hoy, pero entonces no podía ser así. De tal manera volvemos a traer a colación el magisterio de Milá según el padre Blanco García: "Sus Elementos de Literatura y su Estética y Teoría literaria inician la restauración de tan difíciles y desdeñados estudios sobre amplias y filosóficas bases, no en todo ajenos al idealismo germánico, pero en las que predomina un espíritu de selección prudente."⁸¹ Más aún, Alcalá Galiano, representante de un eclecticismo de corte clasicista muy hispánico, llega afirmar en 1847, harto de "espirituosismo" romántico pero convencido de dónde se hallaba el lugar sagrado de la nueva poesía: "Dese culto a lo bello pero no se tome por tal lo afectado."⁸²

Kantismo y hegelianismo, introducidos estos años en el debate filosófico español, están en la raíz del pensamiento estético de la escuela krausista, cuyo propósito de renovación general de los estudios había de influir largamente en el saber literario. Para ellos, y para algunos como Gumersindo Laverde que se encontró con la necesidad de enfocar la Preceptiva bajo presupuestos filosóficos adaptados a los educativos⁸³, la

⁸¹- P. Blanco García, La Literatura española en el siglo XIX, Madrid, Sáenz de Jubera hermanos, 1892, vol.II, pág.582

⁸²- Antonio Alcalá Galiano, "Del estado de las doctrinas críticas en España en lo relativo a la composición poética", Revista de la quincena, El Escorial, s.n., Agosto, 1847, pág.254

⁸³- Laverde sugería un encadenamiento lógico de asignaturas y una adaptación de ellas al desarrollo intelectual de los alumnos. Su visión de la Retórica y Poética rebasaba los contenidos de la Preceptiva tradicional: primero Lógica y Filosofía (aunque con nociones de elocución y arte métrica) y luego los Principios de Literatura (elaborando una teoría de los tres géneros de escribir y sus fines, la expresión de la belleza, la persuasión al bien y el desarrollo de la verdad). En Ensayos críticos, Lugo, Soto Freire, 1868, pág.103

enseñanza de la Preceptiva era ahora un conocimiento de mecanismos básicos, previos o complementarios de unos principios generales de la Literatura que había que elaborar. Giner de los Ríos, Canalejas o Manuel De la Revilla están propugnando la Ciencia de la Literatura de la que tendremos ocasión de hablar detenidamente más adelante. Antes de ello conviene indagar qué significado tiene para la Teoría literaria del diecinueve la inclusión de la Estética. El desplazamiento de la definición de la creación mimética a la esencialización de la belleza trae consigo la ruptura con el pasado clasicista y está en consonancia con esa cesura antes referida del Romanticismo.

III-3-3 El declinar de las poéticas miméticas

III-3-3-1 De la Mimesis a la Belleza

Considerar el saber literario como un saber filosófico no puede dejar de hacernos reflexionar acerca de las implicaciones que pueden extraerse a modo de diferencia entre la Poética clasicista y la nueva Poética, todavía no definida pero afín al proceso del Romanticismo. La modernidad teórica, aunque nos hallemos lejos hoy, parte del Formalismo ruso y de su concepto de literariedad. Dice Jakobson: "El objeto de la ciencia literaria no es la literatura, sino la literariedad, es decir, lo que hace de una obra dada una obra literaria".⁸⁴ Es un criterio de diferenciación frente a lo que no es literatura, y de condición de posibilidades. La literariedad no responde al qué sino al cómo. Cómo es posible o cómo la percibimos. Esto es, una actividad, un hecho del lenguaje que cumple una función. El mismo Jakobson remacha: "la poesía es el lenguaje en su función estética".⁸⁵ Pero para la mayoría de los preceptistas decimonónicos la belleza es el qué, el por qué, el cómo y el para qué de toda la literatura entendida en su más amplia concepción, pues no es otra cosa que la manifestación de ella. Así los géneros poéticos muestran la belleza, se construyen mediante un lenguaje embellecido transformado en estilo, buscan como fin la belleza en sí misma...

Evidentemente el Formalismo ruso es un paso evolutivo más allá respecto a los teóricos del XIX, sobre todo en lo referido al estilo poético, cuyos mecanismos son muy parecidos a la base lingüística del extrañamiento de Sklovsky o del desvío.

Hasta el momento de la aparición de las teorías del Romanticismo la Poética clasicista había recurrido al concepto de mimesis, heredado de Aristóteles, para explicar el mecanismo de la creación literaria y para definirla en su extensión. Recordamos la alusión a esta circunstancia en las definiciones de los preceptistas de los primeros años del siglo, en

⁸⁴- Apud Mircea Marghescou, El concepto de literariedad, Madrid, Taurus, 1979, pág.14

⁸⁵- Vid. Gerard Genette, Ficción y dicción, Barcelona, Lumen, 1993, págs.22 y ss.

convivencia con aquellos que seguían la doctrina de la imaginación de Blair.

Reconocíamos entonces (capítulo III-2-2) que muchos autores no eran capaces de renunciar a la imitación de la naturaleza, concepto sancionado desde la Antigüedad. Pensemos un poco en lo que significaba ese concepto. Tomado literalmente de Aristóteles en su Poética, la mimesis, llamada en latín **imitatio**, es un mecanismo, un proceso de actividad nunca definido por él con claridad, heredado según Tatarkiewicz de varias tradiciones⁸⁶. En el filósofo griego, por lo general, extraemos la idea de que la Poética es un arte que imita la realidad, teniendo en cuenta que el artista al imitar no copia servilmente, sino que reproduce o da un libre enfoque teñido de verosimilitud. David Pujante, en su interesantísimo libro Mimesis y siglo XX⁸⁷, ataca desde su génesis el problema de la ambigüedad del término y los problemas de su posible definición: averiguar qué es arte, qué y cómo se imita y qué entendía Aristóteles por realidad. La primera conclusión a que llega, después de plantear la visión histórica, es la necesidad actual de rectificar la interpretación del pensamiento originario, sobre todo en lo referente a qué se entiende por naturaleza puesto que el arte la imita: "Cuando hemos dicho que centrar el problema de la **mimesis** aristotélica en el **objeto** y no en la **actividad** ha sido un error de siglos, presuponíamos un determinado entendimiento del **objeto** de imitación; lo hemos considerado como la realidad objetiva que nos ofrecen los sentidos al conocimiento. Así pues hemos significado la **naturaleza** como conjunto de cosas de la realidad que se nos muestran a los sentidos, y de igual manera, hemos entendido que su **imitación** habla de ajustarse a modelos que se encuentran en la naturaleza de dichas cosas."⁸⁸

En efecto, la mimesis había quedado reducida en muchas poéticas neoclásicas a ser el esquema de una copia o imitación de la naturaleza, y su actividad una mera creación de modelos escriturarios basados en cánones genéricos; contra ese concepto reducido **ad nauseam**, y mal leído, se enfocó la reacción estética.

El estudio de David Pujante aclara muchos aspectos respecto de lo que llama "plurisignificación aristotélica" para abordar dos tipos de problemas distintos: lo que quería decir Aristóteles con la palabra mimesis y las consecuencias de desarrollar esos conceptos en nuestra actual perspectiva: la mimesis es una técnica, tiene como referente la realidad pero su esencia es la verosimilitud (un concepto del ámbito literario expresamente), no reproduce la realidad sino crea una estructura literaria, para

⁸⁶- Wladislaw Tatarkiewicz, Historia de seis ideas, Madrid, Tecnos, 1997, págs.302-303

⁸⁷- Murcia, Universidad, 1992

⁸⁸- Op.cit., pág.49. En negrilla en el original.

ello no es obligado el uso del verso y cuyas reglas cumplidas admiten la inclusión de lo maravilloso (ya que no ha de reproducir la realidad en forma de copia). Al optar por lo que él denomina sentido no restrictivo se pueden superar los viejos debates sobre arte mimético y no mimético puesto en pie por los últimos defensores de la teoría de la copia que fueron los autores del Realismo del siglo XIX⁸⁹. No cabe entrar en más detalle, sobre todo por la amplitud de posibilidades que ofrece. Debemos reconducir los argumentos hacia el momento crucial del cambio de siglo, cuando nuestros preceptistas hubieron de afrontar el problema. No creo que sea adelantar acontecimientos si dejamos claro desde un principio cuál será el fondo del debate finisecular, si es que lo hay y no simplemente un mero traspaso de ideas como acontecimientos imitativos, aquí sí, copia servil de simples definiciones de manual a manual. En primer lugar no era común partir de Aristóteles, sino de Horacio y de la tradición retórica. No esperemos por tanto que se nos ofrezca el extenso debate que Pujante quiere clarificar. En segundo lugar, el término comúnmente usado por los neoclásicos de imitatio (verbo **imitare**) entra en la familia de palabras latinas que remiten a términos como reproducción o construcción sobre moldes establecidos, reproducir imitando o copiar. Si acaso es común relacionarlo con **ingere** ("Principium poetae officium est imitari, ac ingere")⁹⁰, que puede traducirse por dar forma, arreglar, fingir o inventar, e incluso componer versos (**versus ingere**)⁹¹. En esa perspectiva, junto a la mecánica repetición establecida siglo tras siglo definiendo a la Poesía como imitación o arte de imitar en prosa y verso, se ofrece ante nosotros un panorama mucho más limitado y restringido a tres aspectos fundamentales: la esencialización o definición de Poética o Poesía, el mecanismo o artificio compositivo y la formación de modelos reconocibles y reproducibles. La solución esperable del paradigma romántico es bien conocida: la creación de modelos para copiar se enfrenta a la cuestión de la originalidad, el mecanismo ficcional a la libertad inventiva extranatural de la imaginación del poeta y la esencialización a la invasión estética de la manifestación de la belleza. Qué duda cabe que estos problemas no son nuevos, aparecen en las tres dicotomías horacianas y en otros artificios compositivos como la **retractatio** o el furor poético, de gran tradición en la Poética. Llevada a su extremo, la visión de Pujante sobre la mimesis

⁸⁹- Idem, págs.53-61

⁹⁰- Gerardi Joannis Vossii, De artis poeticae, 1696, en Tractatus philologici de Rhetorica, de Poetica, de Artium, et Scientiarum, Amstelodami, ex Typographia P. y J. Blaer, 1697, pág.44

⁹¹- Me he servido del Diccionario ilustrado Vox latino-español español-latino, Barcelona, Bibliograf, 1983, 16ª ed.

invadiría casi todos los cauces del clasicismo teórico, sería como esa "vasta paráfrasis de Aristóteles" que apunta Garrido Gallardo acerca de la búsqueda de argumentos **ab origine** en las teorías sobre los modos de imitar y los géneros⁹².

Cabe detenerse en las poéticas de finales del siglo XVIII y en la relación que sostienen con la **mimesis**. El punto culminante de las teorías imitativas tuvo lugar con las obras de Batteux a mediados de siglo. Y en España con las Investigaciones filosóficas de Arteaga publicadas en 1789, muy cerca de los nuevos postulados románticos alemanes, y de la traducción del abate francés en el entresiglos. El contrapeso de Blair y su rápida asimilación son datos que nos pueden hacer desconfiar del supuesto atraso español, o por lo menos matizarlo. En efecto, los años cruciales de la segunda mitad del XVIII hacen tambalearse en toda Europa las teorías miméticas, cuando el ascenso de una nueva sensibilidad estética considera muy insuficiente la imitación para describir los mecanismos de creación; como consecuencia la Poética, más aún, toda la Literatura. Esta sensibilidad se encuentra en un puro tránsito, pero en lo básico sus efectos dependen del Sensismo filosófico.

Para sus propósitos mentalistas no es suficiente que el principio de imitación domine a todas las artes como pretendía Batteux, pues es erróneo pensar que todas por igual den un reflejo de la realidad. Sin duda la reacción no es contra la **mimesis** aristotélica, fragmentariamente interpretada, sino contra la reducción a mera copia de las normas de la naturaleza (**ipsis naturae normis**) en que se situó tras la lectura de Scalígero⁹³. La pintura es más fácilmente asimilable a una copia de la realidad. Edmund Burke es claro ejemplo de la insatisfacción de la explicación reductiva. Para él la imitación es un proceso asociado a la habilidad del imitador en reproducir la realidad. Pero cuando no se reproduce realidad alguna, entendido como lo puramente descriptivo, también excita las pasiones. Y eso tiene una explicación: "...la poesía, tomada en su sentido más general, no puede llamarse con estricta propiedad un arte de imitación. En efecto, es imitación en la medida en que describe las costumbres y pasiones de los hombres que sus palabras pueden expresar; donde **animi motus effert interprete lingua**. Allí es estrictamente imitación; y toda poesía meramente **dramática** es así. Pero la poesía **descriptiva** actúa principalmente por **sustitución**; empleando los sonidos, que debido a la costumbre producen el efecto de realidades. La imitación no es más que asemejarse a otra cosa; y las palabras indudablemente no tienen

⁹²- AA.VV., Teoría de los géneros literarios, estudio preliminar, compilación de textos y bibliografía de Miguel Ángel Garrido Gallardo, Madrid, Arco, 1988, págs.9 y ss.

⁹³- David Estrada Herrero, Estética, Barcelona, Herder, 1988, pág.267

ningún tipo de parecido con las ideas, a las que sustituyen."⁹⁴

Qué duda cabe que debemos intuir detrás la presencia de la teoría asociativa sensualista de Condillac. Más aún, ya no es posible sostener la igualdad del principio imitativo para todas las artes, pues a juicio de Burke la poesía y la retórica no pueden dar una descripción exacta de las cosas tan perfecta como la pintura, "su misión consiste en afectarnos más bien mediante la simpatía que mediante la imitación."⁹⁵ Lord Kames poco más tarde volverá a incidir en la condición híbrida de la poesía, no estrictamente imitativa como lo son la pintura o la escultura⁹⁶. En la esfera alemana tampoco complacía la teoría imitativa a modo de paraguas para todas las artes, pensemos en el Laocoonte de Lessing y su rechazo a que pintura y poesía imitasen la realidad del mismo modo. Por tanto el principio del fin de la teoría imitativa tiene un primer estadio en la negación de la igualdad de las artes, sobre todo en el rechazo al axioma horaciano del **ut pictura poesis**⁹⁷. La raíz del problema no es única, hemos expuesto un simple aspecto con el fin de contrastar estas propuestas con la decidida unificación de Batteux, pero la ruptura con el proceso mimético tiene raíces muy variadas, hijas de las teorías estéticas de finales del XVIII. Pensemos en el ascenso de la figura del genio, en la valoración de la originalidad, y el subsiguiente afecto a la subjetividad; en las teorías simbólicas, morfológico-organicistas, expresivas del Romanticismo... Incluso en debates de crítica literaria exclusivamente, como las reacciones de la crítica a la poesía

⁹⁴- Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello, estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos, 1997, pág.129

⁹⁵- Idem, idem

⁹⁶- Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Teoría de la literatura, Madrid, Gredos, 1986, pág.106

⁹⁷- No es el momento de detenerse en la cuantiosísima fortuna que tuvo a lo largo del tiempo la famosa frase de Simónides y lo fructífera que resultó. García Berrio, en España, ha contribuido a aclarar la polémica frase y sus sucesivas lecturas desde el "ut pictura poesis" horaciano. A él remito. También es clarificador el repaso que Tzvetan Todorov dedica a estas teorías de la imitación como principio unificador de las artes, fundamentalmente poesía y pintura, en el tránsito del XVIII al XIX, en Teorías del símbolo, Caracas, Monte Ávila, 1981, págs.169 y ss. Respecto al trasvase de ideas estéticas entre los pintores y los literatos en Francia, por el interés que tienen para el posible reflejo en nuestro país de las ideas de los creadores del país vecino, remito a las numerosas alusiones que dedica al respecto Pierre Bourdieu a lo largo de su libro Las reglas del arte, Barcelona, Anagrama, 1995

descriptiva, intencionalmente mimética y visual, puesta de moda por Thomson y con seguidores en toda Europa⁹⁸.

Hay un asedio generalizado que parte de la Crítica ha querido focalizar en el ascenso a un primer plano del artista en proceso creativo, hijo de su imaginación, capaz de inventar desde la nada un mundo paralelo; de ahí la influencia que volvió a tener el aspecto mitológico como referente poético no natural (ahora revivificado en el estudio de las mitologías europeas germánicas, célticas o hindúes, germinadoras de grandes epopeyas medievales, o de poesía legendaria supuestamente popular, como el bardo Ossian o los romances españoles)⁹⁹. El comentario del proceso se puede visualizar en este texto de Wellek: "Pero la teoría de la imitación se vino abajo, de una parte, por haberse vuelto el interés hacia los efectos emotivos de la obra de arte, y de otra, por la creciente importancia concedida a la expresión de la personalidad del artista en su obra. Podía considerarse quizá este poder creador del artista como algo de pura índole personal, la necesidad de expresarse a sí mismo; pero, en estos primeros momentos, se concebía más y más su imaginación creadora, según el modelo del Renacimiento, como el poder crear un mundo independiente, paralelo o análogo a la creación auténtica."¹⁰⁰ Incide así en la reacción de los alemanes contra esa poesía naturalista, hija del filosofismo y del sentimentalismo, para potenciar la poesía de pura imaginación de Novalis o Hoffmann¹⁰¹.

Este complejo sistema de descomposición se extiende sobre la radicalización de debates endémicos de la Poética clásica y no desde una especie de paradigma romántico suspendido en el aire. Una de las causas de la poca excepcionalidad y virulencia de los debates en España se debe a que casi toda la reflexión parte del sistema educativo, de manuales pedagógicos que pretenden enseñar reglas de construcción y la formación de un gusto crítico para leer y para conformar prácticas escriturarias por medio de modelos. Por ese motivo el tránsito será más lento y el balance entre extremos queda equilibrado. Además en España el primer y efectivo debate en cuanto a la definición tuvo lugar entre imaginación e imitación, destinando esta última a los mecanismos creativos y la segunda a la esencialización.

Las poéticas españolas del período nunca abandonan la imitación ya sea bajo el criterio de definir así a toda la poesía

⁹⁸- René Wellek, Historia de la crítica moderna (1750-1950), Madrid, Gredos, 1989, vol.I, pág.189

⁹⁹- Vid. Novalis et alii, Fragmentos para una teoría romántica del arte, introducción, antología y edición de Javier Arnaldo, Madrid, Tecnos, 1987, págs.28-33

¹⁰⁰- Historia de la crítica moderna..., op.cit., vol.I, pág.38

¹⁰¹- Idem

o para explicar cómo funciona la creación, o ambas cosas a la vez. El caso de Arteaga¹⁰² es interesante pues su concepto de la imitación traspasa la categoría de la copia de la naturaleza para ser imitación de la belleza ideal. Esa belleza parte de criterios estéticos subjetivistas: la creación del juicio crítico. En cualquier caso ya había sido abordado anteriormente bajo presupuestos neoplatónicos. Arteaga merece un estudio detenido por sus muchas fuentes, muy actuales y variadas, y por aparecer como un puente entre las aguas complejas del fin de siglo XVIII. Pero su escasa influencia es también notoria; quizás se pueda rastrear en algunos epígonos del Neoclasicismo algunas consideraciones esparcidas sobre el ideal de la belleza¹⁰³. Ese puente tiene sus pilares principales en Winckelmann y Mengs, ambos precursores de la conformación de una belleza ideal que contribuyó a extremar el debate entre la copia (imitación de la realidad) y la reproducción de una realidad selectiva, llevada al extremo de la idealidad. No obstante, la batalla de la imitación definitoria estaba perdida cuando los españoles acogieron la traducción de Blair como libro fundamental y la imaginación tomó el lugar preponderante que había ocupado la mimesis. El cambio fue tan radical que sorprende la facilidad con que se asumió una frase feliz, y sorprende más aún la escasez de debates acerca de este tema y la rara excepcionalidad con que se pueden estirar los conceptos para hacerlos aparecer y desaparecer a conveniencia, pues no era tan sencillo explicar la creatividad poética sin contar con la imitación.

Checa Beltrán dibuja el panorama finisecular, con las opiniones de Blair, Jovellanos y Philoaletheias, aquí ya tratadas, y siente ese mismo vacío ante la muerte de uno de los pilares del Clasicismo. Y observa: "La novedad sobre la imaginación que ofrecen los textos españoles del período que comentamos reside en el paso de una definición de poesía en la que se exige el requisito de la imitación, a otra en la que este requisito desaparece, siendo sustituido por la imaginación. Se trata de un paso de gigantes en la evolución del pensamiento literario, pero los teóricos españoles adoptan esta idea de manera mecánica, como mera traducción, sin advertir ni desarrollar lo que supondría una de las rupturas más importantes con la poética clasicista."¹⁰⁴

¹⁰²- Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, edición, prólogo y notas de Miguel Batllori, Madrid, Espasa-Calpe, 1972

¹⁰³- Por ejemplo, Menéndez y Pelayo rastrea algunas ideas de Arteaga, como la posibilidad de la existencia de la belleza en cualquier objeto, caso de Martínez de la Rosa en su Poética, en Historia de las ideas estéticas en España, Madrid, CSIC, 1974, vol.I, pág.1453

¹⁰⁴- Razones del buen gusto, Madrid, CSIC, 1998, pág.294

Así pues, esta falta de tono en la discusión y este cambio trascendental no podían vencer totalmente la fuerza de la costumbre ni el visible intento de continuar con la asunción de un concepto apegado a una escuela. Los autores de poemas didácticos, Martínez de la Rosa o Crespo ("Elige a natura por maestro/ y la ideal belleza en ella aprende")¹⁰⁵ no se apartan de la imitación. Otros se sirven de ambas definiciones, principalmente asociando la imitación al proceso creativo. Mata y Araujo no se decide entre uno y lo otro y reparte la totalidad del conocimiento: la Poesía es el lenguaje de la imaginación, el poema la imitación de la bella naturaleza¹⁰⁶. Aún existe la posibilidad de mezclar ambos conceptos en la misma definición, a la manera en como Blair tampoco podía renunciar a la imitación pese a juzgarla insuficiente, ahora entendida como actividad. No sorprende que muchos prefieran dar una aséptica definición no comprometida, como Hermosilla o los autores de las Lecciones de Retórica y Poética, Herrera Dávila y Alvear, que se limitan a ser descriptivos: "Las obras poéticas son aquellas escritas con armonía, gusto y bellas imágenes, aunque no tengan orden ni rima."¹⁰⁷

Conviene precisar que la lenta imposición del término Literatura en su concepción extensa es coetáneo de estas vacilaciones, dando pie a suponer una relación que afecta a los textos en principio literarios, pero no poéticos, que antes se inscribían en el ámbito de la Retórica. ¿Afecta la imitación a los textos históricos o filosóficos o a la novela? En principio sólo si se consideran poéticos, como a esta última. Si no, resulta insuficiente la propuesta.

El fin de la teoría imitativa denota un cambio radical en la concepción general de la Poética. Comienza por la insatisfacción de la teoría imitativa, significa una liberación, da paso un proceso dirigido a una nueva centralización. En palabras de García Berrio: "Básicamente, el cambio principal consiste en el desplazamiento del centro de interés desde la reflexión clasicista sobre las cuestiones relativas al texto artístico y a su estructura, hacia aquellas otras que atañen a la entidad de los procesos psicológicos, fantásticos y sentimentales implicados en la creación y en la recepción de las obras de arte."¹⁰⁸ Curiosamente la potenciación de la imaginación es producto de ese desplazamiento, no la circunstancia previa,

¹⁰⁵- Rafael José de Crespo, Poética, Valencia, Benito Monfort, 1839, pág.7

¹⁰⁶- Elementos de Retórica y Poética, Madrid, Eusebio Aguado, 1834, 4ª ed., págs.105-106

¹⁰⁷- Sevilla, Imprenta de M. Caro, 1827, pág.112

¹⁰⁸- Teoría de la literatura, Madrid, Cátedra, 1994, págs.32-

pues el primer nivel de distanciamiento es la transformación de una Poética que imita a la realidad, embellecida o no, a una que expresa sentimientos desbordados (Wordsworth), a una que crea modelos de una naturaleza alternativa a esa realidad (Kant). Para ello el genio usa de la imaginación creadora, hasta obtener un mundo nuevo basado en la pura expresión: "El acontecimiento clave en este desarrollo fue el reemplazo de la metáfora del poema como imitación, **un espejo de la naturaleza**, por el del poema como un **heterocosmos, una segunda naturaleza** creada por el poeta en un acto análogo a la creación del mundo por Dios."¹⁰⁹

La belleza asciende a un lugar clave ahora, pero no nace de la nada, incluso forma parte de la mimesis tradicional. Merece la pena detenerse un poco en observar ese camino y las expectativas que se generan.

¹⁰⁹- M.H. Abrams, El espejo y la lámpara, Barcelona, Barral, 1975, pág.481. En negrilla en el original.

III-3-3-2 El ascenso de la Belleza

El concepto de belleza es casi tan antiguo como el razonamiento filosófico grecolatino. En los últimos años del siglo XVIII el nacimiento de la Estética moderna colocó a la belleza en el centro de la fundamentación definitoria artística, no en vano aquella novedosa disciplina trataba de la teoría del arte y de la belleza al mismo tiempo. La belleza en relación con la imitación poética fue filtrándose a través de varios caminos, entre ellos, el efecto de conseguir belleza mediante la imitación y la imitación de la bella realidad. Éste último aserto combina ambos aspectos y nos sitúa directamente en el límite de la compleja relación que se estableció derivando en la preterición de la mimesis y el subsiguiente ascenso de la belleza en la definición poética.

La Poética clasicista, con su fuerte componente mimético, apelaba a una serie de principios cuasiinvariables que fueron entrando en un proceso de descomposición general y progresivo, hasta tal punto que es difícil saber si fueron producto de la Estética o si ésta pudo ponerse de pie e independizarse de la Filosofía gracias a la radicalización de principios artísticos esparcidos a lo largo del tiempo. Entre ellos la belleza, en sus múltiples aspectos. El ámbito de lo mimético aceptaba la inclusión de principios sobre la belleza de lo imitado.

El interregno de primacía de la imaginación en España no fue a causa o como producto de un verdadero ímpetu de ideas al respecto de la creación del arte por su concurso, al contrario que en el ámbito anglosajón, de quien lo obtuvimos ya formalizado¹¹⁰. De ahí que aquella definición se adoptara con suma facilidad por el prestigio y la oficialidad educativa del Blair español. Pero también entra en consideración el resultado de años de especulación ilustrada sobre Teoría literaria.

La obra que abrió perspectivas definitivas hacia la liberalización del principio imitativo fue la Crítica del juicio de Kant. En ella quedó de manifiesto que el artista elaboraba su arte sin dejar adivinar o traslucir las reglas que ha tenido

¹¹⁰- M. H. Abrams, El espejo y la lámpara, op.cit., págs.173 y ss.

presentes. El sentido de la belleza es una conciencia en sí mismo, no un sistema de elaboración mecánico. Es el genio el que dota de reglas constructivas al arte, no la imitación. Si el arte es bello cuando tenemos conciencia de que es arte, entonces es cuando presenta el aspecto de naturaleza. El genio, su productor, no necesita imitar, sino crear modelos: "Así, pues, la finalidad en el producto de arte bello, aunque es intencionada, no debe parecer intencionada, es decir, el arte bello debe ser considerado como naturaleza, por más que se tenga conciencia de que es arte."¹¹¹ La identificación obra de arte-obra de naturaleza indica que el objeto estético es por excelencia un objeto natural o que parece serlo. De ese modo el arte oculta su artificio.

La propuesta de Kant, evidentemente de un filósofo, trataba de armonizar aspectos descriptivos desentendiéndose de aquellos mecanismos compositivos necesarios para la creación poética, es decir, que en su ámbito reflexivo esos mecanismos ocupaban un segundo grado de importancia. Además de ello la propia definición de belleza desocupaba a la mimesis de su preeminencia. Para él la belleza es "forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin"¹¹², o en otras palabras, lo que place universalmente. Sobre la belleza actúan los juicios de gusto, dando pie a la subjetividad, pues desde el subjetivismo se revela la totalidad del pensamiento artístico y filosófico kantiano. La conciencia del yo y su experiencia son los factores que superan la esencialización del aspecto estético. La universalidad de la belleza no depende del mecanismo imitativo puesto que debe placer sin concepto del entendimiento ni imperativo de la razón¹¹³.

Los seguidores de Kant ya se trate de Schelling ("para todo hombre suficientemente desarrollado, la imitación de lo que se llama real, llevada hasta la ilusión, aparece como la falsedad en su más alto grado y produce la impresión de espectros...") o de Hegel ([la imitación es] "trabajo servil, indigno del hombre... Lo que nos agrada no es imitar, sino crear")¹¹⁴, por poner un ejemplo, son el síntoma del convencimiento de que el arte ha de ser más una creación que una imitación. Lo curioso es el problema añadido a los filósofos para sustituir el mecanismo imitativo por el creativo. Afirmación extraña para los verdaderos

¹¹¹- Immanuel Kant, op.cit., pág.261

¹¹²- Idem, pág.173

¹¹³- Vid. Manuel Asensi, Literatura y filosofía, Madrid, Síntesis, 1995, págs.68 y ss.

¹¹⁴- Ambas citas apud Juan Plazaola, Introducción a la Estética, Madrid, BAC, 1973, pág.387. Hay edición revisada y actualizada, Bilbao, Deusto, 1991

teóricos de hoy y de entonces, pues la mimesis es también un proceso de creación de textos. Pero la idea de la copia servil se enfrenta a la necesidad de copiar una realidad nueva, lo que se desprende de las tesis de Fichte sobre la formación de mundos ficcionales, por ejemplo en la novela. De las tesis del Idealismo alemán se despliegan aquellos principios que solemos interpretar como propios del Romanticismo y que relacionamos con una especie de desbordamiento de los cauces de la mimesis. Así lo resume Bobes Naves: "La teoría literaria debe tener en cuenta valores como la libertad, la originalidad, el genio, la intuición, aparte de otros postulados por la poética idealista desde Aristóteles, como la belleza, la perfección, la verdad, la verosimilitud, etc., que constituyeron los fundamentos, modificados y matizados a lo largo de la historia..."¹¹⁵

En consecuencia, el componente estético define las manifestaciones de las diversas artes mientras la belleza, según el concepto kantiano del desinterés y sus implicaciones (la libertad creadora, la imaginación inventiva...), ascendiendo al centro neurálgico del fenómeno literario redefine el proceso. La Literatura en su sentido general es una manifestación artística que no precisa de otra justificación que su ser mismo ya que el arte pasa a ser considerado un valor absoluto y total, sin necesaria utilidad más que la pura contemplación, el simple **existir** de Goethe o el rechazo a la moralidad en Hegel¹¹⁶. La mimesis produce modelos que filosóficamente se rechazan ya que la belleza ha de bastarse a sí misma sin ningún tipo de restricción. Por otro lado, la incidencia en la pretendida ausencia de reglas mecánicas constructivas, rompiéndose teóricamente el hilo conductor del interés textual de la Poética clásica, radicaliza el interés puramente expresivo en el aspecto imaginativo y sentimental de la Literatura¹¹⁷.

Cuando más adelante, en el apartado III-4, atendamos al significado y la extensión de algunas categorías estéticas fundamentales para la Poética, podremos enjuiciar puntualmente

¹¹⁵- Darío Villanueva (coor.), Curso de Teoría de la Literatura, Madrid, Taurus, 1994, pág.28

¹¹⁶- Vid. Aguiar e Silva, Teoría de la literatura, op.cit., págs.46-47

¹¹⁷- En palabras de García Berrio y Hernández Fernández: "La Poética romántica profundiza el análisis de la poeticidad ampliando su interés por el espesor sentimental e imaginario del fenómeno poético." Inciden en el desinterés por aspectos materiales de la estructura de los textos al recoger el rechazo que en los Schlegel o en Hegel producía la Poética de Aristóteles. En La Poética: tradición y modernidad, Madrid, Síntesis, 1990, pág.43



a modo de resumen qué puede significar la presunción estética en el debate interno, qué soluciones observan nuestros teóricos y cómo matizan la utilidad y la operatividad de estos conceptos a causa del insoluble problema de la pedagogía educacional. No obstante es preciso observar que la identificación entre Estética y Literatura, el principal resultado del ascenso de la belleza a la prioridad buscada por los preceptistas postneoclásicos, queda hoy bastante alejada de los intereses de la Teoría.

La Literatura o la Poesía en particular, una de las artes primordiales del Romanticismo, afectada por la Estética, no tiene otra posibilidad que seguir su estela y sus variaciones más estrechamente que en épocas pretéritas. Manuel Ballesteros, en su libro El principio romántico¹¹⁸, parece optar por considerar la subjetividad como la raíz inequívoca de la potenciación de la Estética, como una guía o una luz que permitía superar la angustia ante la negación de la totalidad en que derivaban los impulsos de una desmesura expresada en la lucha por un ideal estético supremo: la suprema belleza encarnada en la sublimidad¹¹⁹. Ese desaforamiento, expresado en el arte, producto de una insatisfacción, desnivelaba los viejos conceptos de productividad artística derivados de la reproducción o copia mimética. El descentramiento de una estructura mantenida en cierto equilibrio, incluso en época de manierización, volcó los parámetros de la Poética clásica en niveles que podemos entender como propios de la especulación filosófica, pero mucho más suavemente en los manuales que tenemos entre manos.

Instalada la belleza, y por tanto la Estética, en el centro mismo de la reflexión de los teóricos, la Literatura corría el riesgo de vivir subordinada bajo el peso de unos esquemas ajenos a su realidad. El aspecto y la dimensión esteticista conducían a una función valorativa ya criticada por los Formalistas rusos, cuyo análisis rescató Lázaro Carreter en época estructuralista española¹²⁰ para poner de relieve lo equivocada de esta dimensión identificativa entre Arte y Literatura. No así entre los semióticos. Ni entre quienes buscan una óptica plural de relaciones artísticas¹²¹. Actualmente hay acuerdo general en que no es posible decantarse por la función estética para explicar la constitución de lo que es o no es literario aunque las soluciones a este último problema sean variadas. Por ejemplo en Genette: "Si una epopeya, una tragedia, un soneto o una novela

¹¹⁸- Barcelona, Anthropos, 1990

¹¹⁹- Idem, págs.23-30

¹²⁰- Fernando Lázaro Carreter, Estudios de Lingüística, Barcelona, Crítica, 1980. El artículo alusivo, "La literatura como fenómeno comunicativo", es de 1976.

¹²¹- Véase Antonio García Berrio, Teoría de la Literatura, Madrid, Cátedra, 1994, 2ª ed.

son obras literarias, no es en virtud de una evaluación estética, aunque sea universal, sino por un rasgo inherente, tal como la ficcionalidad o la forma poética."¹²²

¹²²- Gérard Genette, Ficción y dicción, Barcelona, Lumen, 1993, pág.25

III-3-4 La posibilidad de una Ciencia de la Literatura

A fines del siglo XIX, los últimos treinta años, la Estética ha acompañado a los manuales de Preceptiva y sus frutos primeros, que todavía no habían sido extensivos y profundos, aunque ya su presencia denotaba una cierta continuidad suficiente para poder ser considerado un elemento tradicional, como los tratados de géneros o figuras. Con el tiempo y las nuevas determinaciones gubernamentales la Estética no cedía su posición, antes aún los tratados llegan a ser tan extensos que pueden fácilmente convertirse en la mitad del manual¹²³. Variadas son las razones de este aumento significativo de espacio, pero, adelantando afirmaciones de valor, también resultará significativa la necrosis creativa y la innecesaria repetición de conceptos bajo criterios especialmente ecléctico-didácticos. La función educativa es la principal causa de que los tratados preceptivos tuvieran las características necesarias para convertirse en lo que fueron principalmente: un panorama vario y complejo de autores y escuelas estéticas, con el fin de memorizar las categorías que se usarán para la descripción de fenómenos artísticos, principalmente la Literatura. Los alumnos aprendían qué era la Belleza desde Platón hasta Jungmann o Krause, optaban por lo común por una definición amplia y generalista, y más adelante penetraban en los esquemas taxonómicos de los grados desde lo simple bello a lo feo y lo sublime. Pocos matices permiten escaparse del Eclecticismo como escuela y como criterio de compilación.

En lo que tiene que ver con la penetración de escuelas filosóficas y de autores lo más significativo será la presencia de filósofos como Hegel y Krause junto a las primeras ideas provenientes del Positivismo o del Evolucionismo y de aquellos influenciados por el Tradicionalismo católico neotomista, ya se trate de Jungmann o de Taparelli, incluso los seguidores de Léveque o de cualquier otro con fortuna académica. En cualquier caso suele tratarse de filósofos que ya tenían tratados escolares, tan enciclopédicos como los nuestros. No es de extrañar que ante la divulgación de la divulgación en los manuales Menéndez y Pelayo viera un caso flagrante de reducción simplista, además de las diatribas ya conocidas de su lucha

¹²³- Véase, por ejemplo, la Literatura General de Giles y Rubio, Valencia, Manuel Alufre, 1872, 2ª ed., o los Elementos de Estética y Teoría literaria de Surroca y Grau, Madrid, Felipe Marqués, 1900

contra el Krausismo. Los grandes filósofos de la Estética, Kant o Vischer, quedaban reducidos a un eslabón más de la cadena de afirmaciones sobre este o aquel punto determinado.

Pero no podemos negar que la presencia de la Estética, aunque pueda parecer intelectualmente raquítica, llegó a cambiar cierta manera de juzgar y aún de describir la Poética y la moderna concepción que tenemos de la Literatura.

No obstante tengamos presente la realidad de nuestro Pensamiento patrio y sus particulares condicionantes. Como describe Toni Dorca resumiendo la situación general producida por la supuesta falta de límites entre las escuelas principales de aquellos últimos años, "no se puede negar que factores tales como la falta de tradición filosófica, el aislamiento de nuestra nación, el desconocimiento de lenguas que no fuesen el francés y la poca fiabilidad de las traducciones, contribuyeron a una situación generalizada de confusión. Ante tal panorama, la solución más fácil fue la de echar mano de una etiqueta que lo catalogara todo bajo una sola categoría, bien fuera el positivismo bien el krausismo."¹²⁴ Con esas dos etiquetas, a veces mezcladas en un ficticio Krausopositivismo, se podía allanar el confuso camino que se extendía frente al bullir de ideas adaptadas a nuestro país, confusión alimentada también por las primeras lecturas directas de los grandes filósofos junto a sus divulgadores¹²⁵. Los especialistas autores de preceptivas literarias tenían ante sí un panorama amplísimo de posibilidades, pero las exigencias del alumnado, con escasas nociones de Filosofía, si no nulas, impedían que las teorías sobre el arte sobrepasaran los límites de una introducción o de un tratado híbrido entre lo puramente teórico y algunas nociones prácticas aplicadas a la Preceptiva. Casi siempre un simple mecanismo de asunción de propiedades comunes a objetos artísticos, principalmente la Belleza, para la definición y, como consecuencia, la reflexión sobre la utilidad del arte, en este caso la Literatura, entendida en su sentido extenso.

La búsqueda de una epistemología literaria novedosa era uno de los principales efectos de la presencia de la Estética en las aulas. En los albores del siglo se hablaba se la búsqueda de un

¹²⁴- Los albores de la crítica moderna en España, Valladolid, Universitas Castellae, 1998, págs.25-26

¹²⁵- La obra de Kant, por ejemplo, conocida desde primeros de siglo en reseñas o comentarios, sólo se traducía a partir de traducciones francesas poco fiables; para nuestro propósito, así ocurría con la Crítica del juicio, seguida de las observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, por Alejo García Moreno y Juan Rovira, Madrid, Iruvredra, 1876. Otros como Menéndez y Pelayo lo leyeron en versiones al latín de fines del XVIII. La mayoría, por los manuales generales de Filosofía o Estética, ya moldeado para otros propósitos educativos.

espíritu filosófico, de unas normas literarias fundadas en la Filosofía. El caso del propio Quintana en su Informe ya adelantaba presupuestos posteriores. De hecho podemos establecer un paradigma de análisis literario novedoso entre todos aquellos que buscaban la renovación de la vieja Retórica y Poética escolar mediante la adopción de la Literatura como un gran sistema que amparase los conocimientos de las dos viejas ciencias. Ese sistema, ya lo hemos visto, no podía utilizarse como una simple yuxtaposición de conocimientos de reglas de Retórica y Poética, con sus criterios mecanicistas y constructivos. La novedad verdadera es la disposición en la búsqueda de leyes universales, los principios generales¹²⁶, los "pocos preceptos" de Quintana¹²⁷, o las "leyes fundamentales de las creaciones artísticas" que pretendía para la Literatura Diego Manuel de los Ríos¹²⁸ y también Lista o Gil de Zárate, ayudando todos al progresivo deseo de arrinconar el viejo modelo preceptivo-retórico para venir a dar en nuevos modelos que han imperado hasta hoy. Tal es el caso del Historicismo descriptivo, hijo de un ideal positivista taxonómico. No debemos olvidar que las reglas generales de la Literatura, ayudando a describir y parcelar el fenómeno con criterios estético-valorativos (hoy sabemos de la dificultad de separar a veces lo literario de lo paraliterario o lo subliterario ya que el criterio de excelencia no puede imponerse al lector por la falta de confianza en el crítico y de éste en sus propios juicios valorativos), siguen conformando la enseñanza de la disciplina con la elección de unos modelos textuales que hoy están otra vez en el centro del debate con la atención que el canon ha despertado en la Teoría. De esos criterios, que son el reflejo del concepto generalista de la Literatura como expresión de la belleza por medio de la palabra, se organiza la cultura literaria nacional que impuso el liberalismo decimonónico en Europa y los Estados Unidos.¹²⁹

En un momento anterior hemos tenido la oportunidad de recordar que estos últimos años se ven favorecidos en el debate intelectual por un mayor flujo de conocimientos filosóficos, de

¹²⁶- Pensemos en la cantidad de manuales que se llaman así, "principios generales" en el título o en el subtítulo, cuando el deseo impuesto de responder al nombre de la asignatura no puede obviar el deseo de mostrar un afán intelectual renovador o científico.

¹²⁷- Informe de la junta creada por la Rejencia, en Obras completas, Madrid, B.A.E., 1946, pág.182

¹²⁸- Instituciones de Retórica y Poética, Madrid, Fernández Cancela, 1864, 2ªed., pág.II

¹²⁹- Juan Carlos Rodríguez, Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas, Madrid, Akal, 1974, págs.159 y ss.

autores y escuelas, y también de traducciones de obras importantes del pasado reciente del Romanticismo. Incluso anteriores, como el mismo Descartes¹³⁰. Los especialistas en Teoría de la Literatura, impelidos a la creación de sus propios manuales, volvían la vista al mundo intelectual que les rodeaba, buscando en la Estética, rama de la Filosofía, el sistema propicio donde resituar una nueva disciplina, llamada Literatura, que había adquirido un estatus distinto. Por un lado, ya no era una colección de recetas preceptivas para discursos o conocimientos de géneros poéticos, pero por otro, esas mismas normas y reglas no podían sustraerse del conocimiento general. De esa extraña necesidad de describir un saber filosófico, valorativo y práctico a la vez, surgió la posibilidad de afanarse en describir los conceptos o principios generales que la sustentaban. Junto a ello, la obligación de someterse al mandato educativo: convertir todo ello en materia de estudio y asignatura acerca de la cual examinar a los alumnos.

La Filosofía se encontraba en una encrucijada que preludiaba el comienzo de lo que será el siglo XX y sus vacilaciones entre el cientifismo, el materialismo y las corrientes armonizadoras cuajadas de escepticismo y de espiritualismo¹³¹. En España son momentos de ebullición, de ponerse al día lentamente. Así van entrando los trabajos de los neokantianos, aquí sólo kantianos si nos atenemos a la estricta realidad, y de los positivistas, evolucionistas darwinianos (Spencer, el propio Darwin...), los debates sobre la ciencia experimental, los autores prohibidos de la Ilustración y la reacción de los tradicionalistas católicos¹³². Un caso ejemplar de la idiosincrasia de nuestro país es la hegemonía del Krausismo dentro del sistema educativo.

La situación de la Preceptiva en el tercio final del siglo viene determinada por diferentes factores: el nuevo estatus de la Literatura (cristalizado en la aparición de la Literatura General como asignatura en 1880) y su apreciación social (como el valor concedido por los krausistas) por un lado y, por otro, la transformación del Arte en Ciencia, de normas preceptivas y valorativo-afectivas a principios racionales y lógicos (Teoría de la Literatura). Por último, el ascenso del Historicismo da una última vuelta de tuerca al sistema general de la Poética clásica, cuando el método histórico generó un elemental evolucionismo desde los años aún mal conocidos de la Edad Media y ayudó a separar la actividad crítica de la descriptivo-valorativa, hasta confundirse.

En primer lugar, referente al ascenso de la Literatura,

¹³⁰- Traducido por Manuel de la Revilla, Madrid, 1878

¹³¹- Vid. José Luis Abellán, Historia crítica del pensamiento español, Barcelona, Círculo de lectores, 1993, vol.VI

¹³²- Toni Dorca, Los albores de la crítica moderna en España, op.cit., págs.33 y ss.

recordemos capítulos anteriores cuando observábamos diacrónicamente cómo la vieja Retórica educativa, acompañada en ilusión enciclopédica, por una Poética normativista acondicionada al sistema educativo, dejaba de ser operativa ante la nueva consideración dada al término Literatura como un saber global que abarcaba textos y modelos de creación. La Literatura se conformaba de saberes técnicos de gran antigüedad, la Retórica y la Poética propiamente dichas, que habían sido parcelados operativamente por los ilustrados y ahora veían su existencia condicionada a la posibilidad de formar parte de una nueva pedagogía generalista. La asignatura contenía las tres partes ya conocidas por nosotros, siendo el nuevo esquema el triunfo del eclecticismo de un sistema llamado a sí mismo filosófico. Las consideraciones acerca de lo que debía ser el concepto de Literatura se convierten en un reflejo del ambiente intelectual entre los preceptistas. Así dirá García Álvarez: "Alemania inicia la Poética moderna con los estudios de Baumgarten sobre Estética y los de Lessing sobre poesía y artes, que tanto trascendieron a todos los espíritus llegando hasta nuestra patria. Hegel escribió su Poética y su Estética; y estas obras han ejercido la mayor influencia en la didáctica española sobre Poesía y Literatura, aceptando nosotros los errores y aciertos de la estética alemana tanto como antes los del clasicismo francés."¹³³

En su afirmación razonada tenemos varias de las claves de la inseguridad terminológica de estos años. Los achaques a sus colegas por repetir errores importados parecen injustos si pensamos en la falta de creatividad de los preceptistas españoles, pues al menos no les faltaba interés en acercarse a los conocimientos en boga. Más ajustados si tenemos en cuenta la disparidad de criterios entre los que razonaban con la posibilidad de sustituir a la Literatura, no por un simple acopio de reglas actualizadas, sino por un saber científico novedoso y verdaderamente operativo. La idea estaba ya expresada en Lista, bajo los criterios de la Lógica de Condillac. En su afirmación se resalta que los criterios que la definían como artificio, inspiración, entusiasmo..., son vagos e imperfectos. Por eso afirma: "Existe, pues, la ciencia poética: pues es universal en el género humano el sentimiento de lo bello y de lo sublime y la facultad de reproducir sus impresiones."¹³⁴ Por lo tanto su idea era en cierto modo precursora de aquellos que optaban por fundamentar el estudio literario en las reglas filosóficas de la Estética, habiendo encontrado una argumentación sólida. No es de extrañar la gran cantidad de teóricos que dedujeron que la mejor

¹³³- J.M^a García Álvarez, Nociones razonadas de Literatura Técnica, San Sebastián, "La Voz de Guipúzcoa", 1892, pág.7

¹³⁴- "De la poesía considerada como ciencia", artículo publicado en El Tiempo, 1838. Recogido modernamente por M^a del Carmen García Tejera, Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista, Cádiz, Universidad, 1989, pág.67

forma de definir la Literatura era aquella heredada del Idealismo alemán que situaba a la belleza en el único objetivo desinteresado del Arte. Pero las perspectivas eran cambiantes, de ese modo Giner de los Ríos había querido demostrar que una materia dedicada a la enseñanza debía fundamentar sus opiniones y no enfrentarla a las ya existentes, como fueron las reacciones clásicas y románticas. En su crítica a las preceptivas españolas de su artículo de 1866, tras avanzar que la Ciencia del Arte Literario se debía a la filosofía alemana, observa que en algunas empiezan a notarse tendencias científicas pero "no las desenvuelven metódicamente pese a estar destinadas a la enseñanza". Los criterios científicos de un arte afectan a la metodología de la enseñanza y pone el ejemplo de los manuales de Manuel de la Revilla y Salvador Arpa como avanzadillas de este método¹³⁵. Estudiemos por unos instantes la propuesta de Arpa a sus alumnos universitarios, de esta manera será posible evaluar los problemas a que se enfrentaba en estos años la Teoría literaria. Comienza por observar la dificultad de precisar el objeto de la Literatura, ya que no hay consenso sobre el nombre¹³⁶. Se trata de una asignatura no puede llamarse sólo Retórica por que se analizan otras cosas: oratoria, obras poéticas, el gusto, la crítica, lo bello, ..., que "no se derivan del objeto de estudio sino que son verdades probadas en otras ciencias"¹³⁷. Acompañada de esas verdades la Literatura se define genérica y vagamente, pero sin aparente contrariedad, como "un modo de hacer alguna cosa mediante la palabra". Ese hacer no es impreciso en cierto modo ya que se somete a unas condiciones, puesto que es una "habilidad que el espíritu alcanza a desarrollar su bella y sistemática actividad, conforme a la ley y fin del objeto, y mediante artística palabra". Por ello, consecuente al concepto de teoría del arte literario que señala el subtítulo, llega a la conclusión de que "la Literatura es un arte cuyo medio de expresión es la palabra". Esa Literatura, continuando con la imperativa numeración triádica comúnmente aceptada en los géneros y también en las partes de la asignatura,

¹³⁵- Francisco Giner de los Ríos, Estudios de Literatura y Arte, Madrid, Victoriano Suárez, 1876, 2ª ed., págs. 137-139

¹³⁶- Salvador Arpa y López, Principios de Literatura General o Teoría del Arte literario, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1874. Paso a comentar las primeras 31 páginas que contienen el esquema fundamental, por lo que excuso la cita directa.

¹³⁷- Al no citar a la Poética al lado de la Retórica no hace más que corroborar que por Poética sólo se entendía las leyes que hacen referencia a la construcción de obras poéticas (líricas, épicas y dramáticas y algunos géneros de transición según creían), es decir su limitación a la Teoría de los géneros poéticos, como veremos en detalle más adelante.

se divide en tres partes: una General (compuesta por el concepto, el plan, las relaciones, la fuente y el método), una Especial (que sería el fondo o lo expresado, la forma o el lenguaje y la forma de la expresión, y la unión de ambas en la expresión o el estilo) y por fin la Constructiva, que afecta a la composición literaria (en la cual participan el artista que produce la obra, la ejecución o material artístico y la obra literaria y su resultado, que son los géneros literarios). El proceso explicativo llega a su culminación con la presentación de los géneros en Poéticos, cuyo fin es el arte bello, Didácticos, cuya finalidad es la utilidad, y la Oratoria, que participa de los dos fines, pues busca a la vez la belleza y la utilidad.

No es extraño que el propósito de Arpa y López gustara como ejemplo de novedad en el campo de los estudios literarios a Giner de los Ríos. Aquí, en este esbozo, tenemos acceso a un resumen interesante de los problemas derivados del intento de crear una Ciencia de la Literatura, que son los de toda balbuceante intención. El producto de los esquemas fijos en un saber tan complejo y lábil a la vez es tan artificial como improductivo¹³⁸, pero no serán los únicos. Es más, los esquemas forman parte de la nueva manera de interpretar el saber de un modo racional y antirretórico, a la manera de los lenguajes técnicos de otros saberes, como las taxonomías de las Ciencias Naturales. En estos años los manuales de Universidad, esto es, de Literatura General y los de Secundaria, o de Nociones de Retórica y Poética, se separan indefectiblemente, conscientes de que sus fines y métodos

¹³⁸- Podemos acudir también al texto de Manuel de la Revilla (que yo citaré en su 2ª edición, Principios de la Literatura e Historia de la Literatura Española, Madrid, Travedra y Novo, 1877, en compañía de Pedro de Alcántara García que escribió la parte histórica) para comprobar que la crítica de Giner sobre los buenos propósitos no culminados del todo se cumple igual que en Arpa y López. Así observa que "la Ciencia de la Literatura es un conocimiento sistemático, verdadero y cierto, racional y experimental a la vez, de la literatura", pág.3. Y esos conocimientos se diluyen en unos esquemas igualmente tendentes a la división triádica. Por ejemplo, la Literatura se divide según unos parámetros; si es por la utilidad pueden ser bellas (Poesía) o bello-útiles (Oratoria, Didáctica); por el carácter del artista puede ser Crítica (por la facultad del gusto, creando y juzgando), Espontánea y Reflexiva o Popular y Erudita; por la filología o la historia, según los grupos de lenguas a que pertenezca y según la división famosa de Hegel en Simbólica, Clásica y Romántica, págs. 14-18. La arbitrariedad en los esquemas es a la vez síntoma de la productividad que la Ciencia de la Literatura podía contener en sí misma frente a la poca esperanza depositada en las viejas Poética o Retórica.

no pueden ser los mismos¹³⁹.

Los conceptos que van a elaborar como novedad no lo eran del todo. Sin duda la manera de presentarlos sí. Por ello se pretendía diferenciar los conceptos que se barajaban en las preceptivas clásicas de los que ahora entraban a formar parte de esta incipiente ciencia. Ya hemos entrado a la descripción de las definiciones, que abandonan los parámetros de Retórica y Poética, y organizaban un nuevo sistema. Con la Literatura se definía principalmente todo mensaje escrito con una mínima intención estética, con un mínimo gusto. Así formaban parte del concepto las obras históricas o las filosóficas junto a las poéticas. Y casi todos recurrían al valor estético. La cantidad es absolutamente mayoritaria: Álvarez Espino, Arpa y López, de la Revilla, Espantaleón y Carrillo, Mudarra y Párraga,... Es inevitable encontrarse con algunos teóricos que prefieren llegar a una solución más neutra y descriptiva. Campillo, en su famoso manual decide que la Literatura es un "conjunto de obras literarias producidas en cualquier lugar y tiempo, las leyes o reglas a que están subordinadas, y las bases filosóficas sobre que tales reglas se fundan"¹⁴⁰, o más amplio e impreciso aún: "Obra literaria es toda serie de pensamientos enlazada lógicamente, dirigida a un fin y expresada por medio del lenguaje"¹⁴¹. Opinión compartida por Santamaría del Pozo o por Navarro y Ledesma. Sería el triunfo de la visión generalista pero también, en cierto modo, una vuelta atrás a los tiempos anteriores en los que lo escrito, sin más, era aquel término usado por Quintiliano. Se podría especular con la insatisfacción del aspecto estético como definidor esencial, tal como en nuestro siglo defendió el Estructuralismo tras los afanes del Formalismo, pero la solución esperada no es ni siquiera el producto de un consenso sino el deseo de no perturbar con una afirmación tan poco concreta que hasta cabría dentro un papel de propaganda o una lista de la compra.¹⁴²

¹³⁹- En ese aspecto conviene recordar cuál es el verdadero interés de los autores de manuales y de prontuarios o programas de asignaturas iguales a los que podamos tener hoy en las facultades. Así Narciso Campillo defiende la utilidad de los cuadros sinópticos como el suyo por la claridad, por contener el programa completo, por su didactismo y para favorecer el examen de las asignaturas cuando se sortean los temas. En Programa de Retórica y Poética, Madrid, Segundo Martínez, 1873, pág.3

¹⁴⁰- Campillo y Correa, Retórica y Poética, Madrid, Gregorio Hernando y Cía., 1875, 2ªed., 1875, pág.9

¹⁴¹- Idem, pág.10

¹⁴²- Sobre la errónea perspectiva que ofreció al Estructuralismo el valor estético como caracterización de lo literario véase Fernando Lázaro Carreter, "¿Qué es la

Con la Retórica y la Poética clásicas reducidas terminológicamente a los espacios de la Preceptiva o técnica de composición, es decir, a algo puramente mecánico, el término **Literatura** se enseñorea del vocabulario teórico. Tenemos la Literatura General diferente de la Elemental; hay una Literatura filosófica, preceptiva e histórico-crítica, que son las tres partes de la asignatura; la hay técnica¹⁴³; también, por primera vez surge el nombre, Literatura teórica o Teoría literaria¹⁴⁴,...

En ellos, imposible citar todos los ejemplos y excepciones, subyace una idea fundamental para poder describir su trabajo: la Literatura es un Arte pero por su método de descripción y explicación es una Ciencia, ya se llame así o Literatura general o técnica. De la dificultad de definir algo que es considerado como belleza en sí mismo con el lenguaje científico del Positivismo surgen las vacilaciones de los autores de manuales, así como su variedad esquemática que no de principios. Por otro lado, las incursiones en nuevos temas, como la influencia de la sociedad o del público en autores u obras, el esbozo de lo que se puede llamar accesos extrínsecos a la Literatura, como la sociología o la psicología¹⁴⁵, hacen plantearse algunas preguntas acerca de las verdaderas intenciones de los autores de manuales y del estado de los conocimientos en España. Ninguno de nuestros manuales se atreve a aceptar el principio psicológico como raíz esencial del fenómeno creativo a la manera de Dilthey, pero no dejan de admitir que hay una relación directa entre la imaginación del poeta y su obra, y de ésta con el público al que

literatura?", en Estudios de Lingüística, Barcelona, Crítica, 1980

¹⁴³- Para García Álvarez sería sinónimo de Arte literario y se compondría de la Preceptiva (conjunto de reglas de una literatura), la Fundamental (filosofía del arte literario) y la Técnica propiamente dicha (ciencia del arte literario). Reconoce que ha sido la necesidad quien ha unido materiales anteriores de la Retórica y la Poética, para resituarlos en la producción. En Nociones razonadas de Literatura Técnica, San Sebastián, "La Voz de Guipúzcoa", 1892, págs.8 y ss.

¹⁴⁴- Para Milá y Fontanals es un "tratado de las composiciones verbales en que la belleza se halla esencialmente (composiciones poéticas) o accidentalmente (composiciones prosaicas)". Esto es, una definición igual a la de la Ciencia de la Literatura. En Obras completas, Tomo I "Tratados doctrinales de Literatura", Barcelona, Verdaguer y Callís, 1888, págs.165 y ss.

¹⁴⁵- Vid. René Wellek, Austin Warren, Teoría literaria, Madrid, Gredos, 1985

va dirigida¹⁴⁶. Incluso tenemos acceso a una sociología literaria en ciernes, pues la obra y el autor tienen unos cauces a través del lector que actúa como agente activo en la crítica¹⁴⁷. Pero una afirmación de este tipo, permítaseme una larga cita, justificando todo un modo distinto de concebir la Poética : "Al tener presentes nuestras observaciones sobre la creación poética y la concepción estética afín, y también los testimonios sobre esos procesos, trasladando luego las conclusiones psicológicas así conquistadas a la historia exterior de la formación de las composiciones poéticas, y analizando por fin la forma acabada y transparente de las poesías con lo que completamos el conocimiento de la génesis y lo confirmamos, se abre en este terreno una perspectiva cautivante."¹⁴⁸, nunca aparecerá entre nuestros preceptistas. En el fondo para ellos la Teoría literaria es un vaso novedoso donde poder colocar los líquidos heredados del Clasicismo. Incluso podemos ser más exigentes si pensamos en la racanería intelectual de aquellos cuya reflexión llevaba a suplir viejos conceptos por nuevos esquemas creyendo confundir la reflexión con la voluntad pedagógica. El deseo de ofrecer manuales pedagógicamente útiles parece prevalecer sobre otras opciones intelectualmente más elaboradas.

Ante el reto de reproducir diferentes opciones que sólo son esbozos que ayudaban a preparar el estado de la cuestión¹⁴⁹, es preferible intentar extraer aquellos principios verdaderamente generales entre los intentos de construir una Ciencia. Hemos

¹⁴⁶- La primera Poética de Dilthey es de 1887, poco pudo influir, pero algunas afirmaciones de Hermenegildo Giner de los Ríos(1892) o de Juste e Isaba(1894) sobre la conveniencia de relacionar la Preceptiva con otros conocimientos como la propia psicología nos acerca a un difícil dilema sobre si se conocían a fondo las novedades europeas en Poética o sólo en parte. También la omnipresente conformidad con los programas educativos es un punto de necesaria reflexión.

¹⁴⁷- Vid. Adolfo Posada, Literatura y problemas de la Sociología, Madrid, Fernando Fe, 1902

¹⁴⁸- Wilhelm Dilthey, Poética, Buenos Aires, Losada, 1945, pág.39

¹⁴⁹- No otro es el propósito de Giles y Rubio, por ejemplo, al compilar los componentes intrínsecos de la Ciencia de la Literatura en Sujeto (procede del hombre por la razón), Objeto (al lado de la Psicología, la Lógica, la Ética, la Filología...) Y la relación de ambos parámetros que lleva a la Filosofía preceptiva (donde actúan la Estética y la Filología), la Historia (humana y natural) y la Filosofía de la historia (la Crítica), en Literatura General, Valencia, Manuel Alufre, 1897, 2ªed., págs.9-13. Atiéndase al influjo del método formal de Hegel en tesis, antítesis y síntesis.

afirmado poco antes que la Literatura como concepto se llena de adjetivos cuyo contenido vamos a describir.

Primeramente conviene destacar que la Literatura, lo escrito con intención estética, se define por ser a la vez vehículo de la misma belleza cuya finalidad persigue. Esta aparente tautología se aclara si podemos recordar que la Literatura se encontraba inmersa en un sistema todavía conocido como Bellas Artes y Letras, unido a ellas por numerosos factores entre los que se excluían esos fines libres de utilidad derivados de la concepción idealista de la belleza¹⁵⁰. La Ciencia que se pretendía era un método racional para explicar los conceptos de un Arte. Como tal se encontraba situada la Literatura bajo el restrictivo nombre de Poesía en los panoramas estéticos influyentes tras Kant, pues el sistema se perpetuó gracias a la consideración que tuvo todo lo artístico a lo largo de la época Romántica, que en esto se limitó a continuar aspectos del filosofismo del siglo XVIII¹⁵¹. Para los preceptistas del último tercio del siglo la distinción entre Arte y Ciencia es fundamental para su reestructuración general. La Poética fue un arte ya en su nacimiento teórico, también la Retórica, si bien el uso de la palabra arte en su sentido etimológico como **téchne** (en latín **ars**)

¹⁵⁰- No podemos afirmar que para ellos la finalidad del arte supla a la finalidad de la asignatura. Campillo busca un sentido a su manual y lo encuentra en la "utilidad para su uso en conversaciones entre gentes educadas" que supone conocer temas relacionados con la poesía o la historia, por ejemplo. Para ello no dudará en definir los conceptos con claridad y en suprimir aquellas figuras que según él ya no usan los literatos de su época. En Retórica y Poética, op.cit., págs.5-6

¹⁵¹- Pensemos, por ejemplo, en el influyente Krause considerando el arte partícipe de la Divinidad en cuanto reflejo suyo y de su eternidad, siendo por tanto igualmente eterno, pese a enfrentarse a Hegel en aquella polémica afirmación sobre su desaparición. En Compendio de Estética, ed. de Aullón de Haro sobre la traducción del alemán de Fernando Giner de los Ríos (1888), Madrid, Verbum, 1985, págs.82 y ss. Era tan elevada la visión estética para Krause que afirmaba la presencia de la belleza en todas partes, todo era susceptible de contenerla. Por ejemplo "El nombre Estética[...], debiera llamarse con mayor exactitud **Calí-Estética**. La denominación de **Ciencia del gusto** no es suficientemente adecuada al asunto. La **Teoría de las bellas ciencias y artes** es inexacta, entendiéndose por bellas ciencias (Litterae elegantiores, bellles letres) más bien las artes cuyas obras aparecen y se conservan en monumentos escritos. Además, todas las ciencias son bellas.", pág.36. Recordemos que incluso se había afirmado que toda la vida es arte, en Juan López-Morillas, El Krausismo español, Madrid, F.C.E., 1980, págs.123 y ss.

carecía de sentido en estos años¹⁵². La filosofía de las Bellas Letras era una nueva manera de abordar la cuestión que afectaba a todo lo escrito con cierto deseo de mantener un estilo adornado (espinosa cuestión que tendrá su oportuno acercamiento); razón por la cual se incluían aquellos escritos provenientes de otras especialidades (historia, filosofía, concinatoria, epístolas...) que la crítica consideraba modelos escriturarios. Los sistemas de Artes postkantianos, hasta la llegada del Positivismo, coincidían en situar a la Poesía, entendiendo por tal el sentimiento de lo poético como la máxima ejemplificación de la belleza, en la cúspide de lo artístico¹⁵³. La Preceptiva española así lo manifiesta aunque a primeros de siglo carece todavía de importancia esta afirmación por el peso que la formalidad retórica y sus reglas tenían en ellos todavía. La afirmación de que la poesía es arte viene ligada a la idea de utilidad práctica de la Ilustración. Lo tenemos en Lista: "la poesía es un arte; y no hay arte sin reglas, deducidas de la observación directa de la naturaleza y de sus modelos"¹⁵⁴. Es decir, su idea del arte tiene muchas más vertientes cercanas al mecanismo artificioso, a lo compositivo, que a lo contemplativo. Pensemos en los tratados de artes métricas o en las artes de hablar y escribir, tan numerosos en estos años. El Arte con valor en sí mismo, libre de justificación, desdeñaría el vehículo retórico, a fin de cuentas un arte práctica, para optar por lo poético sensitivo. Otra de las causas del desleimiento de la Retórica en el sistema de lo literario.

La influencia de la Estética filosófica toma un valor inusitado tras los programas heredados o copiados de Victor Cousin y de éste cabe esperar la mayor consideración hacia el fundamento artístico, pues el arte es simplemente lo bello y no necesita otra excusa para su valoración pues es desinteresado, no genera más que lo bello y no es la utilidad, sino la representación de la idealidad¹⁵⁵. Sentadas estas bases, que son

¹⁵²- Vid. al respecto Heinrich Lausberg, Manual de Retórica literaria, Madrid, Gredos, tomo I, 1990, págs. 59-79

¹⁵³- El ejemplo de Jungmann, por no alejarnos de estos años últimos, sería conveniente recordar: "En el sentido más lato de la palabra todas las bellas artes son poesía", en La belleza y las bellas artes, trad. de Juan M^a Ortí y Lara, Madrid, Tipografía de Pascual Conesa, 1873, vol. II, pág.103

¹⁵⁴- Lecciones de Literatura explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico, Madrid, Nicolás Arias, 1836, pág.II

¹⁵⁵- Curso de Filosofía sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo verdadero, lo bello y lo nuevo, trad. Y notas biográficas de N.R. de Losada, Madrid, Repullés, 1847, págs.69 y ss., y págs.209 y ss.

las del Idealismo alemán kantiano, pronto aparecerán en España las apelaciones a lo artístico en las definiciones a la par que el criticismo filosófico de raíz ilustrada empezaba a dejar de ser un "arte de", un mecanismo, para entrar a la búsqueda de los "principios fundamentales", título y pretensión de Gil de Zárate, de Fernández Espino o de Gumersindo Laverde. Esta dualidad entre lo que es y cómo se hace podemos observarla en los Elementos de Poética de Joaquín Espar. La Poesía es la "expresión de lo bello mediante la palabra" y se construye "conforme a las reglas de la poesía" expresadas en el Arte Poética como "colección de preceptos que enseñan a hacer todo género de composiciones pertenecientes a la poesía"¹⁵⁶.

Un último paso devenía en necesario, que esos principios mecánicos, casi todavía reglas constructivas, se suplan por principios lógicos universales capaces de intuir y juzgar la impresionabilidad artística, el efecto estético y sus valores como pretendían Giner de los Ríos, Laverde y otros preceptistas como Arpa y López o Fernández Espino.

La respuesta parecía venir de una nueva disciplina surgida en Alemania como producto de intensos años de pensamiento crítico-filosófico; provenía de diversos principios instaurados tras la aparición de la monumental e influyente Estética de Vischer (1846-1857), que terminó de convertir a Hegel en el punto de partida de la reflexión estética, y a través de él llevó a lo Bello a esa esfera inalcanzable del Espíritu absoluto de la que se suponía que no bajaría jamás. A modo de reacción, desde el campo de la Crítica literaria sobrevino el impulso de poner fin a la Poética especulativa romántica y acometer un cambio paralelo al ocurrido en la Filosofía mediante la adopción de ideas provenientes del Positivismo o de cierto empirismo cercano al sostenido por los sensistas ilustrados. A juicio de René Wellek la nueva Poética sería más modesta pero más concreta, cercana a problemas técnicos básicos de la creación literaria, con el concurso de nuevas ciencias (en puridad, saberes ahora convertidos en ciencias). Pero fue un lento proceso: "Hasta el ocaso del siglo no surgirán dos grandes investigadores decididos a organizar la poética sobre bases enteramente nuevas: Wilhelm Dilthey y Wilhelm Scherer, y los dos van a beber en la psicología, la antropología y la sociología con objeto de replantear los viejísimos problemas desde el ángulo de la ciencia social moderna."¹⁵⁷ Pero no se desarrolla ajena al impulso del Historicismo, pues en ocasiones se confunden entre sí cuando unos y otros dicen buscar los principios generales que rigen la Literatura a través del tiempo. Parece además que pese a ser una evolución determinantemente romántica, inherente a su universalismo estético, no parece sencillo el problema de la

¹⁵⁶- Barcelona, Vda. De Pla, 1861, págs.1-2

¹⁵⁷- Historia de la crítica moderna (1750-1950), Madrid, Gredos, 1988, vol.IV, pág.395

relación directa, pretendiendo ser en realidad herencia de la Ilustración¹⁵⁸. No deja de ser sintomático que el método histórico sea parte de la herencia filosófico-estética de Hegel, instrumentalizado por el cientifismo positivista¹⁵⁹.

El problema lleva directamente a la asunción de la Teoría literaria actual, nacida en el seno del Formalismo ruso con otras bases y caracteres, entre ellos la verdadera creación de una Ciencia de la Literatura cuyo centro gravitatorio será la literariedad, en palabras de Eichembaum, "lo que hace de una obra dada una obra literaria"¹⁶⁰, razón por la cual hemos de sospechar de la supuesta novedad de la aparición en el vocabulario crítico del siglo XIX del sintagma "teoría literaria", que hace referencia a otro fenómeno diferente.

Pero el eslabón de la cadena tiene su curso lógico de acontecimientos y estamos aún en la descripción del proceso particular en palabras de Walter Mignolo: "La expresión **Literaturwissenschaft** ingresa en el vocabulario de los estudios literarios hacia finales del siglo XIX [...] Esto se produce en el contexto de las discusiones que, generadas por el positivismo, separan las ciencias de la naturaleza de las ciencias del espíritu [...] Gran parte de la trayectoria seguida en los programas para una ciencia de la literatura mantiene esta base epistemológica. Pero, por otro lado, la reintroducción del vocablo **poética** operó un desplazamiento epistemológico en

¹⁵⁸- No es el momento de concebir la polémica sobre el sostenimiento en el tiempo de la época romántica, manteniéndose hoy dispares propuestas entre aquellos que lo juzgan como un fenómeno relativamente corto en el tiempo, pero de gran intensidad, o quienes afirman que aún hoy vivimos sus restos entre la llamada Modernidad. En cualquier caso los seguidores de la Ciencia literaria alemana mantenían una actitud ambivalente o excluyente. Tal es el caso de Franz Schultz (El método en la historia literaria, en Emil Ermatinger et alii, Filosofía de la Ciencia literaria, México, F.C.E., 1984. 1ª ed. alemana Berlín, 1930), para quien es un error afirmar que la escuela histórica sea propia de un momento romántico aunque tenga sus bases en las teorías de Herder o Schiller. Resume: "El desarrollo del método científico de la escuela histórica equivale a la aparición y al afianzamiento del elemento racionalista en las ciencias histórico-filosóficas y a una cierta recaída en la actitud del espíritu de la Ilustración, a una especie de sístole después de la diástole romántica, para emplear la terminología de Goethe.", págs.19-20

¹⁵⁹- Franz Schultz, El método en..., op.cit., págs.20 y ss.

¹⁶⁰- Cifr. Genara Pulido, El pensamiento literario, Jaén, Universidad, 1995, págs.14 y ss.

relación a ella."¹⁶¹ Palabras que justifican el uso actual de Poética como término científico, al que nos adherimos al comienzo de esta tesis, y la imparable reestructuración de la Literatura tras el influjo de la Estética romántica en un sistema de separación de saberes que perdura hasta nuestros días, sobre todo en el marco educativo.

El modo de llegar a ese punto de inflexión en España no es tan radical, los manuales pretenden reaccionar contra la Preceptiva tradicional volcándose en cuestiones generales que pronto se diluyen en la balumba de preceptos anquilosados pero necesarios para culminar un programa. En cualquier caso, por cuáles otros iban a sustituirlos, pues todavía no existían como tales más que esbozos o ensayos no aceptados por todos. Era fácil admitir que la Teoría literaria clasicista, con su formidable herencia, era aprovechable en gran parte por los mismos que buscaban principios generales; qué mayor principio básico que la teoría de los estilos o las características que ha de tener la épica. Ni uno sólo de los teóricos dejará de describir estos preceptos aunque traten de enmascararlos en un método lógico, acorde con la perspectiva que ofrecía la Historia literaria. La curiosa determinación de situar esas leyes compositivas como si fueran leyes universales juiciosamente extraídas de la contemplación de las obras literarias tienen reflejo en la parte histórica de los manuales, cuando los criterios de gusto son realmente propios de cualquier preceptiva neoclásica. Por otro lado, la circunstancia histórica de nuestro país no abogaba por un giro radical hacia la influencia cientifista del Positivismo, muy criticado por la Iglesia Católica y por el Tradicionalismo¹⁶².

¹⁶¹- Elementos para una teoría del texto literario, Barcelona, Crítica, 1978, págs.22-23

¹⁶²- En ese aspecto podemos tener en cuenta a aquellos autores como Muñoz Capilla o Menéndez y Pelayo, que desde el Neoescolasticismo o el esteticismo tradicional ensayaban otras posturas. El santanderino, por ejemplo, sustituye Filosofía por Cientifismo en la búsqueda de principios fundamentales, pero no puede dejar de lado la apelación a las ciencias exactas: "De aquí que al crítico y al historiador literario toque investigar y fijar, estén escritos o no, los cánones que han presidido el arte literario de cada época, deduciéndolos, cuando no puede de las obras de los preceptistas, de las mismas obras de arte, y llevando siempre al frente el estudio de las unas y de las otras. Pero entiéndase siempre que estos cánones no son cosa relativa y transitoria, mudable de nación a nación y de siglo a siglo, aunque en los accidentes lo parezca, sino que, en lo que tienen de verdadero y profundo, se apoyan en fundamentos matemáticos inquebrantables, a lo menos para mí, que tengo todavía la debilidad de creer en la Metafísica.", en Historia de las ideas estéticas, Madrid, CSIC, 1974, tomo I, pág.5

Pero los preceptistas creían encontrarse en otro estadio diferente. Manuel de la Revilla analiza la Crítica literaria de su época (1872) juzgando que principalmente se dedica a la Historia, "a interpretar el pasado, limpiar, formar datos de la historia literaria, relacionar autores", pero también han surgido "programas especulativos superando la Retórica y Poética y relacionados con los conceptos de la Estética moderna"¹⁶³. O más adelante Mendoza y Roselló (1884) ya es capaz de distinguir entre aquellos preceptistas que se dedican a la Poética (en su versión restringida de artes métricas o reglas de hacer versos,...), los que hacen buenos manuales de Preceptiva (Monlau, Cano, Arpa y López, Campillo,...) y aquellos que establecen nexos entre la Estética y la Literatura, y cita por el primer campo a Núñez de Arenas y a Jungmann y por el campo más cercano a la Teoría literaria a Milá, Fernández Espino, Fillol, de la Revilla,... Incluso cita casos en los cuales la fijación sobre la obra literaria es primordial, como Coll y Vehí, uno de los más reputados especialistas (no es de extrañar que todos juzgaran en él a un gran conocedor de la Poética clasicista debido a su intensa relación con los textos latinos)¹⁶⁴.

La influencia del Estado es a mi juicio superior al interés intelectual de estos profesores. El apego a la realidad es demasiado visible, basta la aparición de la aceptación legal de la asignatura de Literatura General en 1880 para que los manuales se multipliquen. La consecuencia no es la renovación de los estudios literarios, pues estos avanzan mucho más pausadamente de lo que parece a simple vista, sino la imparable y aparente variedad de definiciones y conceptos donde se mezclan propósitos y verdaderas novedades que estimulan un ligero movimiento pero que también son todavía incapaces de hacer olvidar el rigor y la magnificencia de antiguos tratados. La principal complicación que suponen es la falta de interés verdadero en llevar a cabo esa renovación que pretendían. Atorados en el sistema educativo, los manuales no logran ponerse de acuerdo, si tal pretendían, entre principios y reglas, novedades y realidades constantes de la Teoría literaria expuestas bajo otros nombres.

Nosotros podemos vislumbrar cuáles pueden considerarse sus piedras de toque. La Literatura era una asignatura (tratémosla ahora como tal) que cubría unas necesidades determinadas de conocimientos estéticos, históricos o simplemente prácticos¹⁶⁵.

¹⁶³- De la Revilla, Alcántara García, Principios generales de Literatura..., op.cit., vol.I, págs.207-208

¹⁶⁴- Retórica y Poética, Valencia, Rius Monfort, 1884, tomo I, págs.7 y ss.

¹⁶⁵- Según Milá sirve el estudio de la Literatura para examinar los pensamientos contenidos en ella, para cultivar el buen gusto, nuestras potencias; como complemento de estudios históricos; como arte forma parte de nuestra educación estética,

Ante la confusión sobre si es un Arte o un Ciencia, o ambas cosas a la vez, el espinoso asunto parece sólo un problema de confusión. Para todos queda claro que es fundamentalmente belleza expresada en palabras¹⁶⁶, en ese aspecto es un Arte, que se puede explicar bajo unos principios generales. Los que opinan que es una serie de pensamientos dirigida a un fin determinado, si ese fin es la belleza, caso de las obras poéticas, dicen lo mismo que los demás. Describe Santamaría del Pozo: "Literatura general, por consiguiente, significa lo mismo que principios generales de Literatura, y en tal sentido es la ciencia de los principios y su aplicación por medio de reglas a las producciones literarias [...] Sin que la ciencia de la literatura exista, no se concibe ni tiene razón de ser el arte literario."¹⁶⁷ Esa misma Ciencia es definida por Loscertales y Ruata como "el conocimiento metódico y sistemático del arte literario"¹⁶⁸ y añade adjetivos mediante yuxtaposición: "La literatura general preceptiva es una ciencia apoyada en principios fijos, fundados en la misma naturaleza de las cosas y de la razón..."¹⁶⁹ En definitiva deberíamos de encontrar en la lectura de los tratados esos principios inmutables, basados en la razón, tratando cuestiones generales (qué es la Literatura, para qué sirve,...) y aplicando esos mismos principios a los diversos géneros de composiciones¹⁷⁰. Para otros la Literatura General es el simple desarrollo del esquema tripartito (Estética, Preceptiva, Historia) impuesto en los programas educativos. Hay ocasiones en que simplemente interesa adherirse a la moda. Hermenegildo Giner aboga por cambiar el nombre de la asignatura de Preceptiva, o Nociones, de Secundaria, por unos "elementos de literatura general" por el peregrino motivo de ser "la tendencia moderna". No sólo eso, también resulta "más práctico que estudiar retórica de los preceptistas

necesaria en cualquier especialidad o saber. En Obras completas, op.cit., tomo I, págs.5-6

¹⁶⁶- Algunos como Surroca y Grau (Elementos de Estética y Teoría literaria, Madrid, Felipe Marqués, 1900, pág.4) ni siquiera se atreven a definirla. Modernamente pensaríamos que con buen criterio.

¹⁶⁷- Literatura general, Valladolid, Hijos de J. Pastor, 1891, pág.21

¹⁶⁸- Lecciones de Literatura Preceptiva, Logroño, Ricardo Merino, 1891, pág.42

¹⁶⁹- Op.cit., pág.44

¹⁷⁰- Idem, idem

clásicos"¹⁷¹

El esquema tripartito legal, aunque en principio supone un avance preceptivo, acaba por convertirse en la principal rémora, en la necesaria carcasa que se debe llenar. Los autores saben perfectamente que son escritores de manuales. La indagación acerca de sus posibles avances, de si esta nueva Literatura general y la búsqueda de sus principios fundamentales, filosóficos para Lista, razonados para otros, ha llegado a un punto conclusivo o determinante sólo puede obtener una respuesta global después de conocer hasta dónde fueron capaces de llegar con sus propuestas. Quizás también sean un pliego bienintencionado de peticiones a otros, ajenos al sistema educativo, que trabajando sin el imperio de la necesidad pudieran impulsarse hacia otros logros. Pasemos ahora a explicar qué categorías estéticas tratadas en los manuales son susceptibles de influir en las ideas sobre la Poética.

¹⁷¹- Principios de Literatura, Madrid, Vda. de Hernando y Cía., 1892, pág.5-7

III-3-5 Categorías estéticas influyentes en la Teoría literaria española del siglo XIX

Los manuales españoles, ya lo hemos referido en diversas ocasiones, padecen períodos de uniformización y de reorganización. La influencia de la Estética no puede ser la misma a principios de siglo, tras el cambio de Gil de Zárate, y en estos últimos años que acabamos de visitar con motivo de una posible Ciencia que tenía sus raíces en la Filosofía del Arte del Idealismo romántico. La profundidad de los tratados de Estética dependía en parte de los conocimientos de los profesores y de las necesidades pedagógicas. La Estética condicionaba la preparación de un manual. Los de primeros de siglo, hasta los años 40, no conseguían quitarse de encima la influencia de Blair; por ello, con el peso importante del sistema de las Retóricas educativas, no se permitía apenas más que consideraciones globales y genéricas sobre el gusto y la belleza¹⁷². La renovación de Gil de Zárate con su pretensión de reproducir los programas de Cousin dio el paso firme, todavía de transición, para que en los últimos treinta años del siglo la Estética sea una parte integrante por ley (Plan de 24 de Julio de 1846) y por derecho de la Teoría literaria preceptiva.

La descripción externa de la llamada "Literatura filosófica", ya en sus primeras manifestaciones de Fernández Espino o Fillol¹⁷³ son sólo pequeños resúmenes de opiniones diversas sobre la belleza y sus clases: qué dijeron estos o aquellos autores al respecto. La causa era puramente lógica: si la Literatura es belleza habrá que conocer qué es ese término. Las respuestas podían ser tan imprecisas como libres en su eclecticismo. Se trataba dar información, planteando un panorama

¹⁷²- Las Poéticas tradicionales de estos años, fundamentalmente poemas didácticos con comentarios, tampoco son capaces de elaborar un tratado extenso de Estética, entre otras razones por la falta de necesidad. Bastaban unas breves indicaciones sobre gusto, imitación de la belleza natural y estilo elevado.

¹⁷³- Curso de Literatura General, Sevilla, J.M. Geofrín, 1847 y Sumario de las lecciones de un Curso de Literatura General y Principalmente española, Valencia, I. Boix, 1861, respectivamente.

de posiciones establecidas. Podemos llamar a este apartado Esencialista por diferenciarlo de otro que llamaremos Estético-productivo, donde se contenían categorías afectas a la creación poética como el genio, la imaginación o la sensibilidad. Por fin, en los años de expansión de la Literatura General se hicieron frecuentes novedades técnico-literarias provenientes de la especulación filosófica como el Fondo y la Forma de los objetos estéticos o los esquemas descriptivos de las relaciones de la Literatura con otros saberes que para nosotros actualmente no serían propias de un apartado filosófico estrictamente dicho.

III-3-5-1 Categorías esenciales de la Literatura. El juicio de gusto. La belleza y sus clases

El gusto es una de las categorías estéticas más presentes en la Poética dieciochesca. Herencia del Neoclasicismo, por poner un límite a nuestras fuentes¹⁷⁴, hablar de él en estos años es referirse a demasiadas cosas. En realidad el gusto para la Poética neoclásica era el ajuste de las obras a unas reglas determinadas, que incluían un estilo y una capacidad de reconocimiento en el lector: es decir, que queremos significar una manera de escribir, un fin determinado, un juicio valorativo y un estado educativo afecto al conocimiento y a la sensibilidad¹⁷⁵. Resumamos por tanto qué ocurría con el gusto a finales del siglo XVIII en España.

La Preceptiva española neoclásica, con Luzán a la cabeza indiscutible, toma el concepto en estos años para luchar contra la malísima influencia que en nuestros escritores tuvo el mal "gusto barroco". Éste consistía principalmente en la falta de reglas con que se escribía, acusando a España desde diversos países de corruptora del gusto por la falta de adecuación a la

¹⁷⁴- Si entendemos el gusto como el efecto producido por la sensibilidad natural que posee el hombre debemos retrotraernos hasta Aristóteles. Pero carece de sentido no poner un límite a la reacción dieciochesca contra el gusto barroco, vocablo quizás determinado para la crítica literaria por Gracián, que es en definitiva el momento inmediatamente previo al que analizamos. Sobre lo primero vid. David Summers, El juicio de la sensibilidad, Madrid, Tecnos, 1993, págs.83 y ss.

¹⁷⁵- Sobre la plurisignificación del término en el siglo XVIII vid. Pedro Álvarez de Miranda, Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760), Anejo LI del Boletín de la Real Academia Española, Madrid, R.A.E., 1992

normativa preceptiva de los géneros. Pensemos en Masson, en Du Perron y en Tiraboschi y la airada reacción del abate Llampillas, comenzando una crítica sobre nuestros autores que será vindicativa, buscando en ellos cualquier vestigio de clasicismo (entendido como férreo seguimiento de las reglas) a la vez que reformativa, dando una lección didáctico-constructiva de cómo recuperar el buen gusto en nuestras Letras. Así nace la Historia literaria de los hermanos Mohedano, en 1766, partiendo de una general idea de corrupción de las Ciencias y las Artes en nuestro país por diversas circunstancias, entre las que se incluye la propia corrupción del gusto¹⁷⁶. Pero el gusto no sólo parecía una cuestión de criterio normativo. También consistía en el conocimiento o la erudición que los autores y lectores pudieran tener y que de algún modo aparecía reflejado en los escritos. Y aún otra posibilidad. Según afirma Checa Beltrán: "...la potencial subjetividad que poseían otras acepciones del concepto desaparecía ante el completo sistema de reglas objetivas que en el siglo XVIII lo definieron. El buen gusto, en definitiva, supone el predominio de **ars** frente a la supremacía barroca del **ingenium**."¹⁷⁷ Esas subjetividades de que habla son en realidad los primeros balbuceos del tema estético por excelencia, la búsqueda de la belleza y su justificación. Todo el siglo XVIII se había manifestado estéticamente por el proceso de conformidad de una teoría de la Belleza a partir de criterios puramente impresionistas que cuajaron en el Sensismo. Empezando por las manifestaciones sentimentales de Du Bos, para quien el mejor juez es el sentimiento, hasta Muratori, el siglo en su segunda mitad empezaba a alcanzar que el gusto, hasta entonces relativo, se oponía en cierto modo a la razón. A mediados de siglo era patente la primacía del Sentimiento en la Belleza y el Arte¹⁷⁸. Pero el sistema sensista mantenía unos criterios metodológicos racionales, mediante los que se procuraba descubrir cómo operaban los sentimientos en la razón con criterios universales. El ensayo de Muratori, traducido por Sempere en 1782, puede mostrar la teoría neoclásica en su apogeo. Para él la relevancia no estaba más que en el Buen Gusto: "...consiste en saber buscar por medios proporcionados lo bueno y lo verdadero, y proponerlo en términos que puedan obrar con toda la fuerza, que naturalmente tienen

¹⁷⁶- PP. Rodríguez Mohedano, Historia literaria de España, Madrid, Andrés Pérez Soto, 1766, vol.I, pág.XLVII

¹⁷⁷- Checa Beltrán, Razones del buen gusto, Madrid, CSIC, 1998, pág.43

¹⁷⁸- Juan Plazaola remite a las afirmaciones de la Estética de Croce aquí citada al describir este proceso en Introducción a la Estética, Bilbao, Deusto, 1991, págs. 57 y ss.

sobre el corazón del hombre."¹⁷⁹ Tal buen gusto, como criterio crítico tiene una finalidad profundamente educativa. Muratori se enfrentaba a la afectación barroca. La Retórica debía superarla con el Buen Gusto gracias a la persuasión lógica de los pensamientos y a la moralidad que contiene el discurso¹⁸⁰. Para conseguirlo, tanto en ella como en la Poética es necesaria la elección de lecturas, la meditación y la lectura de críticas y modelos...¹⁸¹ Podemos deducir que el gusto dependía de la formación exquisita de aquellos que conocían y podían ofrecer un criterio según unas normas. El problema se volvía ahora sobre lo que se inspeccionaba, hablando etimológicamente, sobre la obra de arte y sus efectos. La segunda mitad del siglo verá el nacimiento de la Estética moderna, por tanto, de el uso de la razón para explicar el arte. Junto a ella el Empirismo inglés de Shaftesbury, Hutcheson, Burke o Smith, en lucha constante por aventurarse entre las relatividades del gusto. Este último, por ejemplo, en sus Standards of taste reconoce al fin una ambivalencia entre lo relativo y lo absoluto, la universalidad y la diversidad del gusto.

En España la labor de Arteaga y de Jovellanos, entre otros, daban los primeros pasos hacia una apreciación no sensualista del gusto. Su aspiración residía en la educación, en la función pedagógica para alcanzar un fin en el que el gusto sea un medio de alcanzar la belleza y de apreciarla, pero sin querer significar lo mismo con ambos conceptos¹⁸².

La encrucijada del siglo trajo a España las traducciones de Batteux y Blair. El primero, verdadero neoclásico, imponía un criterio muy propio de las naciones latinas, en las que las reglas daban un criterio perfectamente infalible para poder juzgar. Así era el gusto "la facultad de sentir lo bueno, lo malo y lo mediano, y distinguirlos con certeza"¹⁸³. Si a eso añadimos que las Artes tenían un criterio eficaz de composición, la "Ley General del Gusto es imitar la bella Naturaleza", bajo ese criterio se imponen unas consecuencias, que sólo hay un buen gusto en general, que se debe formar a tiempo y que las artes

¹⁷⁹- Ludovico Muratori, Reflexiones sobre el Buen Gusto en las Ciencias, y en las Artes (Venecia, 1736), ed. facsímil no venal de la traducción española de Juan Sempere y Guarinos, Madrid, Sancha, 1782, en Madrid, Marcial Pons, 1992, pág.19

¹⁸⁰- Op.cit., págs.164-165

¹⁸¹- Idem, págs.185-194

¹⁸²- Vid. Garrido Palazón, La Filosofía de las Bellas Letras y la Historia literaria en España (1777-18449, Almería, Instituto de Estudios almerienses, 1992, págs.112 y ss.

¹⁸³- Principios filosóficos de la Literatura, Madrid, Sancha, 1797, vol.I, pág.53

obedecen todas al mismo criterio comparativo¹⁸⁴. Respecto a Blair, es preciso remarcar las oscilaciones que se reflejan en su obra entre el afán pedagógico y la semilla de Empirismo de la escuela de Reid. Sus principios los toma, según confesión propia, de Gerard, D'Alembert y Hume. Su ejemplo es importante para envolvernos en la encrucijada finisecular. Bajo esas condiciones afirma que era una "facultad de recibir placer de las bellezas de la naturaleza y el arte"¹⁸⁵. Todo el tratado es un esfuerzo por compatibilizar las distinciones propias de la evolución de la Estética. Por ello se desata un afán armónico entre el sentido interno que lo define, como una facultad común en cierto grado a los hombres, y la razón, con cuyo criterio se sirve de ayuda. La facultad que lo distingue es doble: la natural sensibilidad a la belleza y el entendimiento cultivado¹⁸⁶. El problema que se presenta ante Blair es el mismo que intentó abordar D'Alembert en la Enciclopedia, cómo distinguir el juicio válido, cómo conseguir el talento para juzgar con criterio. Había en esta media concepción impresionista del gusto una reminiscencia inevitable del viejísimo "de gustibus non est disputandum" que retomó Feijóo en un famoso artículo sobre el "no se qué", con antecedentes en Rapin y el padre Bouhours parece que por conocimiento de Gracián¹⁸⁷. Bajo ese sintagma se pueden expresar los complejos modos de avanzar en la Estética, de qué manera explicar por qué hay obras que nos gustan cuando el canon de reglas aplicables se nos escapa: "Aquel no se qué de gracia, que

¹⁸⁴- Op.cit., págs.68 y ss.

¹⁸⁵- Lecciones sobre Retórica y Bellas Letras, Madrid, Ibarra, 1816, 3ª ed., tomo I, pág.18

¹⁸⁶- Toda la lección II trata del tema del gusto, entre las páginas 18-45. Continúo resumiendo.

¹⁸⁷- El no sé qué, en Obras escogidas, B.A.E., Madrid, Atlas, 1952, págs.349-353. Acerca de diversos testimonios de escritores españoles véase Alberto Porqueras Mayo, "Función de la fórmula "no se qué" en textos literarios españoles", en Bulletin Hispanique, LXVII,3-4, Burdeos, 1965, págs.253-273. El famoso "no se qué", que parece partir de Cicerón (**nesquio quidam**) y usado por Dante y Petrarca a través del testimonio de San Agustín, fue instaurado filosóficamente por el clasicismo francés como reflejo de aquellas sensaciones e impresiones estéticas que no podían describir racionalmente con la terminología artística, y que hoy mismo no sabríamos definir como placer, excitación, sorpresa (como Filangieri), deleite (del que habla Luzán), no la "catarsis" o el "furor poético" aunque se le acerquen, sino tal vez como una mezcla de todo ello. Ha sido tema muy importante en la Teoría psicoanalítica del arte como explicación catártica del arte en el receptor. Vid. Isabel Paraíso, Psicoanálisis de la experiencia literaria, Madrid, Cátedra, 1994, págs.203 y ss.

tal vez los ojos encuentran en uno y otro, no es otra cosa que una determinada combinación simétrica colocada fuera de las comunes reglas"¹⁸⁸. Pero a ojos del predicador escocés no nos vale el criterio de cualquiera, no "todos son buenos", no es el gusto un "principio arbitrario". Por eso el afán pedagógico del **docere** soluciona la otra mitad definitoria; para favorecer pero también para controlar la variedad del gusto mediante "principios que dictan la razón y el sano juicio" hay que acudir a modelos y arquetipos. Una solución de consenso, separada de Batteux por la desconfianza en que las reglas basten como criterio, pero no justificarían un apartamiento radical.

La transición a que yo aludía antes no iba a favorecer la extensión del criterio de gusto. La escuela empirista inglesa, llevada a su máximo extremo, desdeñaba incluso del propio acto de juzgar. Así lo dirá Blanco White con influencia de Addison: "las artes no se dirigen al juicio sino a los afectos..."¹⁸⁹

La causa del retraimiento del gusto es el ascenso de la Belleza y sus categorías de bello, sublime, pintoresco, agradable... La descripción de éstas y otras categorías, así como el estilo para definir modelos escriturarios, irán haciendo olvidar la presencia del buen gusto neoclásico como criterio fundamental.

De momento, la influencia de Blair para los españoles no permitía esperar ninguna interesante desviación del criterio; añadamos el rechazo de Hermosilla a tratar de temas de Estética. Lista y Reynoso mantendrán definiciones cercanas al escocés, aunque el primero insista en que el fundamento de las Bellas Artes sea la belleza para la cual hay unas normas que filosóficamente se obtendrían del abundamiento en la Ciencia literaria. Para todos los demás consistía en la capacidad de distinguir lo agradable de lo desagradable, por ejemplo en Sánchez Barbero, García de la Madrid o Monlau. Lo agradable sugiere para todos ellos la creencia profundamente neoclásica en las leyes universales del gusto. Las poéticas de estos años carecen en absoluto de profundidad en temas estéticos, únicamente surgen referencias aquí o allá recomendando el uso de buenos modelos o definiéndolo como una "especie de sentido interno" que es preciso educar, caso de Martínez de la Rosa¹⁹⁰.

¹⁸⁸- El no sé qué, op.cit., pág.352

¹⁸⁹- "Sobre el placer de la imaginación inverosímil", artículo escrito para la famosa revista de primeros de siglo Variedades de Ciencias, Letras y Artes, apud Vicente Lloréns, El Romanticismo español, Madrid, Castalia, 1989, pág.40

¹⁹⁰- Checa Beltrán (Razones del buen gusto, op.cit., pág.327) discrepa sobre la procedencia de estas ideas estéticas de Martínez de la Rosa que Menéndez y Pelayo atribuyó a la influencia de Arteaga o de Campmany. Para el primero son procedentes del caudal de ideas sensistas de la Encyclopédie. No

El cambio crucial en las preceptivas propiciado por Gil de Zárate también se hace notar en lo referente a las teorías sensualistas o empiristas sobre el gusto. Para estos años ya la Belleza había ocupado el lugar central que no habría de abandonar en todo el resto del siglo. Así pues, llegado el momento de escribir sobre Estética (la belleza se manifiesta en la poesía, digamos sobre ella para explicarla) Gil de Zárate da muestras de cómo quedará la reorganización general para el futuro. Entre las categorías que nos indican dónde encontrar la belleza ideal (la imaginación, la memoria, lo bello , lo sublime...) está el gusto para establecer medidas: "la capacidad que tenemos para percibir, conocer y apreciar aquellas cosas que al oír las composiciones literarias o al ver cualquier producto de las artes, hacen en nosotros una opinión placentera o agradable."¹⁹¹ Más adelante se nos presenta aparentemente completa la conocida reflexión sobre la armonía entre los textos y las reglas con una variante fundamental, la comparación tendrá lugar ahora con un tipo especial de concepto ideal, de obra individualizada en y por su propia belleza, y dentro de la belleza, los grados máximos. Queda muy claro en estas palabras: "Los grados de proximidad a aquel tipo [el ideal] señalan los grados de belleza en la obra respecto del escritor o del oyente; pero no se deduce de aquí que la conformidad de la obra con el modelo, sea prueba de buen gusto, mientras este modelo no sea también perfecto. Buen gusto no lo tendrá sino aquel que logre formar en su mente el tipo de la más acabada belleza en cada género."¹⁹² Inmediatamente a Gil de Zárate (1842) aparece el manual de Fernández Espino (1847), para el que no hace falta alejarse del modelo de Reid para explicar el gusto como capacidad de percepción, a la manera de la "percepción artística" de lord Shaftesbury.

Llegados a este punto no queda más remedio que asumir que el gusto queda aparcado como una especie de sentido, una si se me permite "ancilla pulchritudinis" ahora que la belleza es el centro inevitable sobre el cual pivota el fenómeno artístico en general y la poesía en particular. No nos queda más remedio que acudir a Kant para explicar siquiera levemente el proceso. Para el filósofo alemán el problema de la percepción estética era superar la imprecisión que el juicio del gusto, entendido como juicio de valor, había desarrollado para los filósofos empiristas. Pensemos en el Hume del Of the standard of taste cuando acaba por afirmar que la belleza no es una cualidad de las

hay discrepancia alguna entre ese "sentido interno" de Martínez de la Rosa y las teorías estéticas del Sensismo. Tampoco con el resto de principios educativos que se desprendían de las teorías sobre el "buen gusto" del Neoclasicismo.

¹⁹¹- Principios generales de Retórica y Poética, Madrid, Gaspar y Roig, 1962, 9ªed., pág.117

¹⁹²- Idem, idem

cosas sino que depende de nuestra capacidad de juzgarlas, en un relativismo sólo superado por esas reglas internas. Esa adecuación que supone una cierta creencia en modelos ideales como un trasunto platónico¹⁹³. Poco se comprendería a Kant si no se tuviese en cuenta los continuos caminos encontrados que el gusto y la percepción de la belleza tomaron en los pensadores sensistas y empiristas, enfrentados por la validez universal de los juicios de gusto y de la manera en que actuaban¹⁹⁴. Para el alemán, lo verdaderamente importante era poder navegar entre la universalidad de la belleza ideal y la subjetividad necesaria del juicio de gusto. Para superar esta aparente antinomia opta por considerar el juicio de gusto como fundamentalmente estético, ya que lo define como "la facultad de juzgar lo bello", desplazando a la belleza al centro esencial del arte y al gusto como una facultad dinámica en constante grado de actividad; lo transforma en una función crítica¹⁹⁵. Con el famoso ejemplo de la belleza universal de la flor y su aparente contrariedad ante la falsa conclusión de que esa belleza sea inherente a la propia flor, nos hace notar que la universalidad del juicio de gusto tiene que ver con la constitución del sujeto, que es universal, y que opera como una especie de "sensus communis"¹⁹⁶. No confundir con vulgar, sino más bien con una comunidad de capacidad reflexiva: "Pero por **sensus communis** ha de entenderse la idea de un sentido **que es común a todos**, es decir, de un Juicio, que en su reflexión, tiene en cuenta por el pensamiento (**a priori**) el modo de representación de los deseos para atener a su juicio, por decirlo así, a la razón total humana, y, así, evitar la ilusión que, nacida de condiciones privadas subjetivas, fácilmente tomadas por objetivas, tendría una influencia perjudicial en el juicio."¹⁹⁷ Por lo tanto el juicio de gusto se dirige al sentido común y a la libre asociación, pues forma parte de la finalidad sin fin de la belleza, y es la base primordial de la experiencia estética como culminación de la filosofía ilustrada¹⁹⁸. Por otro lado la

¹⁹³- "Beauty is no quality in things themselves; it exists merely in the mind which contemplates them, and each mind perceives a different beauty", apud Ernst Cassirer, La Filosofía de la Ilustración, México, F.C.E., 1948, pág.337

¹⁹⁴- Vid., por ejemplo, el resumen que hace David Estrada Herrero en su Estética, Barcelona, Herder, 1988, págs.507 y ss.

¹⁹⁵- Immanuel Kant, Crítica del juicio, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, págs.137 y ss.

¹⁹⁶- Op.cit., pág.245

¹⁹⁷- Idem, pág.245

¹⁹⁸- Acerca del juicio de gusto como sentido común en Kant y en otros, véase David Summers, El juicio de la sensibilidad,

actividad de juzgar es fundamentalmente determinada por la situación de aquello sobre lo que ejerce su oficio: "Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, **sin interés alguno**. El objeto de semejante satisfacción llámase bello."¹⁹⁹

La influencia de Kant va penetrando en España a través de los cauces conocidos. Toda esa gran y compleja evolución del gusto a los cuatro momentos básicos de la facultad de juzgar queda alejado del interés de los divulgadores que lo transforman únicamente en la Crítica, de la que hablaremos más adelante, en la percepción de las bellezas por medio del estilo, y en superar la compleja antinomia de la universalidad y la individualidad del gusto. Por ello es más fácil convertirlo en simple percepción, algo con poco valor filosófico, muy próximo a la adecuación de que hablaba Gil de Zárate. Hegel lo reinterpreta muy a su modo, muy superficialmente. Para él es una forma sensible de aprehender lo bello, cuyo sentimiento se despierta por el arte y hay que cultivarlo. Ya explicaba su traductor francés, Bénard, que para Kant la belleza era una facultad del gusto y que estaba a caballo entre la sensibilidad y la razón²⁰⁰. El gusto como aprehensión forma parte de una sensibilidad especial para encontrar el sentido de lo bello, pero lo sensible es un excitador necesario pero las obras de arte se dirigen a la inteligencia, han de ser juzgadas por el espíritu y no por los sentidos: "La obra de arte exige un juicio profundo; el gusto y el sentimiento sólo permanecen en la superficie"²⁰¹.

En este orden de circunstancias el gusto se diluye entre las cualidades subjetivas del arte incluso en los kantianos como Núñez Arenas, que lo sitúa entre la imaginación, el genio o la inspiración. Para él sólo es una facultad de apreciar la belleza y su labor es puramente formativa, relacionada con la creación de una sensibilidad para apreciar el arte²⁰². La comunidad con esas cualidades, también en Gil de Zárate, potenciadas por la estética romántica, provocan la reorganización del gusto en las preceptivas españolas. Se trata de un concepto a caballo entre la facultad de percibir de Hegel y la presencia de modelos educativos que muestran un estilo y una moral determinados. Por

Madrid, Tecnos, 1993, pág.151 y ss.

¹⁹⁹- Idem, pág,141

²⁰⁰- George W.F. Hegel, Estética, Barcelona, Alta Fulla, 1988, ed. facsímil de la traducción española de Hermenegildo Giner de los Ríos (Madrid, Daniel Jorro, 1908), sobre la 2ª ed. de la traducción francesa de Charles Bénard (1874), vol.I, pág.23

²⁰¹- Op.cit., vol.I, pág.136

²⁰²- Elementos filosóficos de la Literatura. Esthetica, Madrid, F.Sánchez, 1858, págs.88-89

eso aparecerá entre las concepciones críticas que se usarán en las polémicas sobre la licitud de las novelas y su influencia en la moral (buena o mala) que empiezan a abundar a partir de los años 50.

Los renovadores de la Preceptiva educativa, léase Milá o Laverde, aciertan a coincidir en que el gusto forma parte de un proceso educativo; hay que buscar la adquisición del buen gusto en todos los géneros de escribir que se conocen para percibir las bellezas que se encuentran en ellos. Esa y no otra es la verdadera finalidad de la asignatura de Retórica y Poética²⁰³.

Los preceptistas del último tercio del siglo reorganizan la Teoría literaria. El gusto es una de las categorías de la Literatura General, tiene que ver con las cualidades del artista (junto al genio, talento, inspiración)²⁰⁴, pero también con aquellas que afectan al público, al que Manuel de la Revilla atribuye un relación de correspondencia directa con el artista y viceversa. Razón por la cual es necesario su educación²⁰⁵. Poco más suponía para ellos un concepto que el propio Hegel desdeñaba por considerarlo poco profundo. Su supervivencia sólo pudo conseguirse gracias a las posibilidades que ofrecía en el campo educativo y en el de la crítica, tal como apreciaremos en su momento. La polisemia del término alteraba su sentido originario, de ser el centro de la reflexión estética del Sensismo pasó a considerarse un mero apoyo del concepto de belleza al que contribuyó a ensalzar. Ese descentramiento en cierto modo favoreció su resistencia a desaparecer, pues no había en el vocabulario técnico ningún término comparable y de prestigio.

En realidad poco podemos aclarar para la conclusión de este proceso si no imbricamos nuestro relato en las causas de ese descentramiento que no son otras que las explicadas anteriormente: su lugar lo ocupa la belleza y las categorías que la acompañan²⁰⁶.

²⁰³- Gumersindo Laverde, Ensayos críticos, Lugo, Soto Freire, 1868, págs.100-101 y Manuel Milá, Tratados doctrinales de Literatura, en Obras completas I, Barcelona, Verdaguer, 1888, pág.6

²⁰⁴- Salvador Arpa y López, Principios de Literatura General, Cádiz, Imp. de la Revista Médica, 1874, pág.134.

²⁰⁵- Manuel de la Revilla, Pedro Alcántara García, Principios generales de Literatura, Madrid, Iruvredra y Novo, 1877, 2ªed., tomo I, págs.193-199. Define el gusto como "conocimiento racional de lo bello", pág.199

²⁰⁶- Los más conservadores seguían las doctrinas del padre Jungmann, entre otros, para quien el gusto debía estar "regido por el entendimiento racional" (La belleza y las bellas artes, Madrid, Tip. de Pascual Conesa, 1873, tomo II, pág.302), como una más de las leyes de la Literatura General.

Volviendo al siglo XVIII, principalmente a la Poética, la Belleza como concepto, no universal sino poético, suele aparecer como un efecto o una causa de placer de los modelos literarios. Nuestro Luzán se esfuerza en encontrarla en el deleite poético junto a la dulzura: "El deleite poético no es otra cosa sino aquel placer y gusto que recibe nuestra alma de la belleza y dulzura de la poesía."²⁰⁷ Luzán traduce a Muratori en lo referente a este tratado si exceptuamos las definiciones de la Belleza en general, idea que toma de Crousaz en su Traité du beau, y que le conduce a aquella inestabilidad terminológica impresionista de que participaba el gusto. Sin embargo es un concepto profundamente unido a la poesía, del que todos han hablado en virtud de sus "calidades" ya en los inicios de la Filosofía occidental. Traduciendo también de Crousaz: "La belleza no es cosa imaginaria, sino real, porque se compone de calidades reales y verdaderas. Estas calidades son la variedad, la unidad, la regularidad, el orden y la proporción."²⁰⁸ Si resumimos algunas indicaciones sobre la belleza en el Neoclasicismo español acompañados de las apreciaciones de Checa Beltrán²⁰⁹, vemos fácilmente que las Poéticas nunca entran en profundidad en el desafío de definir la Belleza en sí. Si el gusto proponía en el filósofo una cantidad de indeterminaciones importante, no lo era menos el producido por las distintas definiciones demasiado vagas de la belleza o de su producto, al que va asociada artísticamente, lo bello. Para Luzán la belleza que producía el deleite es un concepto que apela a lo racional, al entendimiento individual, mientras la dulzura llegaba a los sentidos universalmente²¹⁰. Extrayendo las ideas fundamentales que se desprenden de la lectura de nuestro preceptista aragonés podemos determinar que su visión de la belleza se corresponde en primer lugar, en la definición de Crousaz de raigambre clásica pero también enciclopedista, al "aptum" latino²¹¹. La perfección de las

²⁰⁷- La Poética, Madrid, Cátedra, 1974, pág.130. En realidad es una mera traducción de la enseñanza de Horacio acerca del mismo tema en su Epístola a los Pisones: "Non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunt", como señala poco más abajo el mismo Luzán.

²⁰⁸- Idem, pág.142

²⁰⁹- Razones del buen gusto, op.cit., págs.121-132

²¹⁰- Es muy interesante para juzgar nuevamente el neoclasicismo atender a las explicaciones concretas que de esta antinomia da Checa Beltrán, sobre todo por la oposición entre entendimiento-belleza (ars) y sentimiento-deleite (natura), y la supuestamente contradictoria valoración de esta última, que se opone a la reivindicación constante del ars. Op.cit., pág.126

²¹¹- Idem, pág.127

condiciones externas de la belleza en el individuo conduce a criterios idealistas que se repetirán en la Estética alemana. La belleza de Luzán se dirige a la verdad tomando eclécticamente la posición de Muratori y la de Crousaz, siendo uno completamente objetivista y el francés un exponente de la inicial teoría empirista. Luzán se debatió alternativamente entre una y otra circunstancia según sus intereses²¹², pero acerca de la función real de la belleza en los textos no cabía otra posibilidad que asumir la cercanía del relativismo empirista con la realidad poética del cambio de gusto y de criterio. Las teorías clasicistas habían estimado que el buen gusto, que ya contiene una categoría estética o de juicio de valor, se imponía sobre el malo por que al primero le asistían las cualidades inherentes a la belleza (las del "aptum"), juzgables por las leyes y reglas de la Poética, y la cualidad objetivista de la relación de raigambre platónica entre la belleza y la verdad. Una verdad íntimamente relacionada con la moralidad del fin de la Literatura (**docere**), que habrá de tener en el sistema educativo una presencia duradera y fructífera. Pongamos como ejemplo algunas afirmaciones del manual escolar de Rodríguez Miguel, después de tantos años de reflexión y de tantas teorías estéticas. Cuando él define la belleza ideal escribe estas palabras: "La esencia del ser revelada a nuestra razón por la unidad, variedad, integridad y armonía, excitando en el Ser inteligente la simpatía, gozo y amor perfecto."²¹³ Volvemos a encontrarnos con la principales apreciaciones de la obra de Luzán, otra vez las cualidades y la perfección, junto a las lógicas novedades que muestran que el tiempo no ha de pasar en vano: esencia revelada a la razón y excitación de los sentidos como superación del Empirismo.

Hablar sobre la Belleza en los años primeros de la Estética, principalmente en aquellos tenidos por apogeo del Romanticismo, es hablar de toda ella pues la belleza y sus condiciones adyacentes (cualidades, percepción, categorías, fines...) inundarán las obras reflexivo-críticas que se refieran a cualquier manifestación artística y fundamentalmente a la Poética, considerada la más elevada. Es imposible detenerse en las implicaciones que supone pues formarán parte consciente e inconsciente de las numerosas categorías que afectarán al análisis literario y a múltiples consideraciones técnicas, genéricas y valorativas que aparecerán a lo largo de esta tesis doctoral²¹⁴. El arte será una condición valorativa previa, lo que

²¹²-Idem, pág.131

²¹³- Nociones de Estética y Teoría de las Bellas Artes, Salamanca, Imprenta de Núñez Izquierdo, 1889, pág.58

²¹⁴- Además de imposible, inútil por la extrema variedad contradictoria de opiniones que la historia de las Ideas o de la Filosofía o la Crítica no han sido capaces de expurgar,

es arte frente a lo que no es, contiene ya una previa distinción que llega hasta nuestros días, no muy distinta de aquellos sistemas de Bellas Artes (pues también nosotros tenemos una lista, aunque más flexible, con inclusiones efímeras, según corresponde a las condiciones de nuestra sociedad), con la culminación del Espíritu estético hegeliano.

Para la Preceptiva española las teorías sobre la belleza forman parte de un proceso a la vez educativo-formativo, moralizador y estético puro a la manera del Idealismo alemán. Su sistema se reproduce enteramente en nuestro pensamiento sin olvidar los dos factores primeros que continuamente han de modificar a su favor cualquier novedad, como ha sido infinitamente repetido aquí. En primer lugar pensemos que de Luzán (preceptista neoclásico) a Rodríguez Miguel (profesor de la asignatura universitaria de Estética), pese a sus puntos de conexión, atribuibles básicamente a los factores educativos, hay todo un camino de la Belleza que separa el mundo antiguo del moderno, con un primer paso en Kant y el segundo pedestal, definitivamente sin marcha atrás, para Hegel²¹⁵.

Podemos situarnos históricamente en los albores de la crítica kantiana, cuando las teorías sensistas y empiristas habían llevado a la belleza a un curioso callejón sin salida

provocando la sensación de que todas han sido igualmente importantes o fructíferas por la necesidad enciclopédica de comentarlas y citarlas sin género de distinción. Hay que decir en su favor que incluso en el propio siglo XIX, si bien la perspectiva histórica era indudablemente escasa, ocurría que los especialistas no podían sucumbir al mismo proceso por diferentes factores. Ahí radica parte de la crítica de Menéndez y Pelayo cuando los españoles acudían a numerosas fuentes educativas que eran simplemente epígonos o troceadores de teorías diversas, mosaicos sin sentido para él. Los Cousin, Léveque, Jungmann, Krause ante el propio Kant, Hegel, los románticos alemanes (Schiller, Schelegel...) o Vischer nunca tomados de primera mano. Cuando hoy día nos enfrentamos al mismo problema, muchas obras que se dirigen a explicar procesos artísticos del Romanticismo optan por ignorar estas condiciones, incluyendo todas las posibles teorías en el ilusionante afán de encontrar una coherencia o un hilo conductor en hechos como la misma falta de coherencia interna del movimiento romántico de que eran acusados con frecuencia los tildados de espíritus clasicistas o reaccionarios. Hoy nos podemos referir a la monumental Historia de la crítica moderna (1750-1950) de Wellek, tan citado aquí, o de otros ejemplos (i.e., Alfredo de Paz, La revolución romántica, Madrid, Tecnos, 1992 o Esteban Tollinchi, Romanticismo y Modernidad Puerto Rico, Universidad, 1989, 2 vols.), por otro lado altamente útiles y recomendables.

²¹⁵- María Antonia Labrada, Estética, Pamplona, Eunsa, 1998, págs.22 y ss.

entre la objetividad y la subjetividad perceptiva, entre la universalidad o individualidad de sus efectos y condiciones, entre lo absoluto y lo relativo, cuando aparecen los conceptos de la naciente Estética alemana que culminarán en Kant: el conocimiento estético racional (Baumgarten), el eclecticismo entre la emoción y la instrucción superado por el primero (Sulzer), la perfección de la belleza y la forma (Winckelmann). Junto a otras herencias de las que venían las anteriores o eran coincidentes, caso principal de Burke²¹⁶.

Kant actuará como un eslabón consciente entre unas teorías y las contrarias. Tenía que enfrentarse, entre otras, a una definición tan en exceso repetida como imprecisa. Casi todos los que se atrevían a definir la Belleza, en su esencia no en sus efectos, lo hacían a la manera de Crousaz y del padre André, que no es otra que la archiconocida unidad en la variedad o en la diversidad²¹⁷. Esta definición se encuentra, a ojos del historiador Tatarkiewicz²¹⁸, más cercana a la llamada por él Gran Teoría (conjunto de tesis del clasicismo grecolatino y sus continuadores que se basaba en las proporciones normativas o reglas de raíz objetivista, lo que se dice una idea de la belleza), y no desaparecerá pese a los diferentes asedios terminológicos. Kant opta en primer lugar por intentar explicar cómo percibimos la belleza mediante los juicios de gusto para demostrar que la contemplación de la belleza es pura y desinteresada. Aplicando los criterios de cualidad, cantidad, relación y modalidad a los juicios de gusto va desgranando su teoría de la belleza. Como cualidad es desinteresado, en la cantidad reconocemos la universalidad de lo bueno, por la relación es una forma final donde opera el gusto objetivo (de aquí viene su definición más importante: "Belleza es la forma de la **finalidad** de un objeto en cuanto es percibida en él, **sin la representación de un fin.**"²¹⁹) y en cuanto a su moralidad es un placer necesario. Kant a lo largo de su obra consigue que afloren muy diversos principios, destacando la vertiente psicológica del deleite artístico, el genio creador, la aparente dualidad entre

²¹⁶- Remito a pocos panoramas por economía: Marcelino Menéndez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España, Madrid, CSIC, 1974, 2 vols., Juan Plazaola, Introducción a la Estética, Bilbao, Deusto, 1991. Es muy interesante para las relaciones de la Poética francesa con la Estética en relación a la formación de las teorías sensistas sobre la Belleza el trabajo de Alicia Yllera, Teoría de la literatura francesa, Madrid, Síntesis, 1996, págs.162 y ss.

²¹⁷- Menéndez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas, op.cit., tomo I, pág.988

²¹⁸- Historia de seis ideas, Madrid, Tecnos, 1997, pág.167

²¹⁹- Crítica del juicio, op.cit., pág.173. En cursiva en Kant

la forma y el contenido... pero no consigue aclarar a sus contemporáneos cómo aprovechar sus antinomias o contradicciones entre el apriorismo de su sistema y el subjetivismo del punto de vista de quien juzga la belleza. Ni siquiera la finalidad sin fin. Así comenta Gauckler que en definitiva consistía en reproducir una idea de Platón²²⁰. Por otro lado la analítica diversificación de las modalidades de los juicios de gusto (lo agradable, lo bello, lo sublime) inaugura toda una etapa de investigaciones sobre los condicionantes más nimios de esas modalidades, que se reflejará en los manuales españoles con varia fortuna y profusión. Lo verdaderamente importante de Kant son las preguntas que obligó a hacerse a sus continuadores y el punto de vista: por un lado la relación rota entre el sujeto y la obra de arte que puede llevar a la desaparición o negación del sujeto (Mallarmé, Nietzsche, Valéry...) y por otro lado el subjetivismo incide en una teoría expresiva del arte desde el interior del ser, siempre en el espíritu del artista creador²²¹. La vía de la esencialización del arte bajo una Belleza constituida por todos, la universalidad, toma el camino que no supo comprender Gauckler en su afirmación. La teoría expresiva, la síntesis perfecta es la conseguida por el Idealismo absoluto, de Kant a Schelling (pasamos a través de la transición de los románticos Fichte, Schiller o Richter) y de él a Hegel hasta afanarse en olvidar las antinomias kantianas²²². Schelling, conciliador de contrarios, es el instigador definitivo de la máxima expresión de la belleza como verdad y de la Poesía como supremo conocimiento: "La huella filosófica de Kant reaparece en Schelling, formulador de un Poética absoluta, en el que la belleza ocupa el más alto lugar entre los valores de verdad..."²²³ Relativo a la belleza junto a Hegel es situado en paridad. Dice Arpa y López que ambos opinan que la Belleza es "la manifestación de lo infinito expresado por medio de lo finito"²²⁴. La situación de Hegel en un pináculo fundamental planea sobre toda la Historia del Arte. El sistema de su Estética es sumamente claro; comenzamos por estudiar lo general (el ideal en sí), luego lo particular (el ideal de las

²²⁰- Lo bello y su historia, Madrid, Daniel Jorro, 1903, pág.7

²²¹- Vid. Manuel Asensi, Literatura y Filosofía, Madrid, Síntesis, 1995, págs.73-74

²²²- Así afirma Bénard en el prólogo a la traducción de la Estética de Hegel, Barcelona, Alta Fulla, 1988, vol. I, págs.XVI y ss.

²²³- Antonio García Berrio, Teresa Hernández Fernández, La Poética: tradición y modernidad, Madrid, Síntesis, 1990, pág.40

²²⁴- Manual de Estética, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1877, pág.21

formas particulares en su desarrollo) y por fin la síntesis de lo individual (el sistema general de las Artes). Ese método dialéctico, según él, corresponde a las leyes del devenir, tiene un carácter religioso y abunda en el predominio del fondo sobre la forma²²⁵. Por tal motivo "la belleza es la manifestación sensible de la idea"; aclarando que queremos indicar la forma idónea o expresiva de la idea, fiel a su sistema en la mezcla ideal de dualidades objetivo-subjetivas²²⁶. Y es cierto en lo que de identificación tiene con el "gran todo" de coherencia absoluta que había en el mito de la Literatura de Friedrich Schlegel. Una suerte de diversos mundos del arte, junto a sus múltiples posibilidades²²⁷. Las ideas de Hegel han despertado los más diversos puntos de vista y no vamos ahora a referirnos a su gran influencia en la Filosofía posterior en las conocidas como izquierda y derecha hegelianas, incluso los independientes de ambas tendencias (Herbart, Vischer) por considerarlo innecesario. No es raro pensar que sus intenciones eran simplemente las de asumir el planteamiento de la Totalidad en el sistema general de las Artes sin importarle decidirse sobre el carácter sensible o racional de lo que podemos llamar panlogismo²²⁸, cuando ambas posibilidades tienen un lugar determinado y necesario: lo racional es real, lo real es racional. Esto es el espíritu humano²²⁹. Y tan real como el mundo sensible es el mundo del arte, donde se vive en un tranquilo ideal estético y sus objetos se mueven libres e infinitos, como si no quisieran mancharse con los usos a los que podemos someterlos "para necesidades y objetos finitos"²³⁰.

²²⁵- Estética, op.cit., vol. I, págs.124 y ss.

²²⁶- David Estrada Herrero, Estética, op.cit., pág.603

²²⁷- A. García Berrio, T. Hernández Fernández, La Poética..., op.cit., pág.46

²²⁸- Estas particularidades de la filosofía de Hegel son explicadas por Galvano Della Volpe dentro de sus aspiraciones a asumir la totalidad de la manifestación del espíritu humano, aquí en su manifestación artística. En Historia del gusto, Madrid, Alberto Corazón, 1971, págs.110 y ss. Podemos recordar que ya Menéndez y Pelayo (Historia de las ideas..., op.cit., tomo II, págs.185 y ss.) se refería al sistema de Hegel como "lleno de ideas de sentido común" para referirse al la síntesis que para él podía confundirse con eclecticismo.

²²⁹- Plazaola, Introducción a la Estética, op.cit., pág.98

²³⁰- Della Volpe, Historia del gusto, op.cit., pág.111. Muy presente en las teorías hegelianas sobre el amor y su dificultad por las divisiones de la vida real, en Estética, op.cit., vol. I, págs.241 y ss.

Hemos repetido infinitud de veces que nuestros gobiernos liberales decidieron imitar el sentido francés en la creación de una Filosofía oficial importando el Eclecticismo de Cousin. Sus ideas, como bien indica el nombre del sistema que patrocina, tienen diversas raíces con principal detenimiento en la Estética del Idealismo alemán que entregó troceado a los franceses y en parte a los españoles que le siguieron. En Cousin hay diversos matices que podemos resaltar, empezando por la diversidad de sus fuentes²³¹, y continuando con las expectativas que levantó en su propio país, luego repetidas aquí. Al aparecer la obra de Cousin en Francia, el clima de exaltación de unos valores que muestran a las claras un cambio de sensibilidad era excitado por el exceso de racionalismo. Se había llegado a oponer Poesía a Filosofía, y en esas circunstancias surgen opiniones contradictorias como la de Sabatier de Castres ahondando en el marasmo de definiciones supuestamente filosóficas que acababan en la misma estéril orilla: "...a fuerza de razonar sobre lo bello ya no se lo siente"²³². Ese razonamiento no puede ocultar que debajo de todos los teoremas hay una creencia en una belleza ideal, no tan sensible como en Castres se dejaba traslucir sino más bien platónica, ajena a la naturaleza real física de las cosas. En la búsqueda de ese ideal surge la obra de Cousin, era lógico que para él exista un descentramiento ideológico en la tendencia a la adoración de lo Bello²³³, con mayúsculas hasta crear una metafísica particular de esta manifestación sensible donde se situaba el Arte. Uno de las principales consecuencias de la separación entre el arte (lo bello ideal, lo espiritual) y la naturaleza (lo bello real, lo sensible, lo que no es creación del genio)²³⁴ es el caballo de batalla del Romanticismo. La doble opción (totalidad), la indeterminación (eclecticismo cientifista) o la positiva decisión sobre uno de los dos factores (materialismo o espiritualismo), es la verdadera semilla de la

²³¹- Citaré por la traducción española de N.R. de Losada, Curso de Filosofía sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo verdadero, lo bello y lo bueno, Madrid, Repullés, 1847. Pongamos un ejemplo representativo de su eclecticismo en las definiciones: para el arte Hegel ("la representación de lo ideal", pág.297), para la belleza Burke ("la Unidad en la Variedad", pág.202)

²³²- Cito por Paul Bénichou, La coronación del escritor 1750-1830, México, F.C.E., 1981, pág.119

²³³- La coronación del..., op.cit., pág.211

²³⁴- Pese a que "lo bello ideal se saque de lo bello real por una abstracción", manera de escamotear el Sensismo que había atenazado a la percepción idealista de la belleza. En Curso de Filosofía..., op.cit., pág.209. Para Hegel la belleza natural era la forma imperfecta de la idea.

indefinición romántica y también su grandeza, pues afirmando o negando, la reflexión estética no tiene otro camino que beber de sus fuentes. Para Bénichou la libertad de la teoría de Cousin no es indeterminación sino avance hacia dos extremos, idealismo o realismo²³⁵. Cousin, por esta causa y por otras, fue acusado por su indeterminación, afectada por la influencia mística del Espiritualismo. Los términos usados en sus obras eran lo suficientemente vagos pero sugestivos como para inundar de un extraño vocabulario pseudomístico la Estética y la metafísica de lo Bello²³⁶. Cuando todavía el Positivismo no había hecho su aparición reclamando un lenguaje científico preciso y técnico, sólo quedaban las peticiones de la Ilustración sobre el espíritu filosófico y las reglas de la razón. Todo lo contrario de la polisemia eclecticista: "Los textos de Cousin parecen estar fabricados por un torniquete retórico que sustituye uno por otro los términos del vocabulario espiritualista "espíritu, libertad, conciencia, ley moral, personalidad, providencia divina, inmortalidad, vida futura" y otros."²³⁷ Veremos estos inconvenientes en los manuales españoles. La valoración de Cousin por parte de Menéndez y Pelayo tiene en este argumento de la vaguedad un fuerte punto de apoyo. Para él era sólo un gran divulgador fiel al platonismo de Winckelmann. Los ataques de superficialidad no pueden eximirle de afirmar la inmensa popularización y vulgarización, sobre todo escolar, de sus aforismos estéticos: la independencia del arte, la distinción entre lo bello y lo útil y el que considera de su única invención: "la religión por la religión, la moral por la moral, el arte por el arte". Esto último es una de las señas más contradictorias de todo el Eclecticismo, pues si alguna enseñanza sobresaliente a todas las demás se puede sacar, fundamental para

²³⁵- La coronación del..., op.cit., pág.244

²³⁶- Recordemos una cita anterior (nota 162) de Menéndez y Pelayo sobre el lenguaje matemático de la Metafísica, observación que parece curiosamente sacada de Condillac en El idioma de los cálculos por su afinidad: "Quizá se convendrá en que las ideas generales de la metafísica no son ideas; que sólo son signos y que, por consiguiente, los razonamientos de un metafísico son operaciones mecánicas, como los cálculos de un matemático." Curiosa mezcla de eclecticismo también en el crítico santanderino.

²³⁷- Palabras críticas de Vacherot. No fueron las únicas, véase otro ejemplo, ahora de Thurot, sobre el lenguaje de su metafísica de lo bello: "...se halla reducida a la explicación de algunos términos: espacio, duración, espíritu, sustancia, esencia, identidad, infinito, absoluto..." Ambos entre los críticos contemporáneos rescatados en François Châtelet (dir.), Historia de la Filosofía, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, tomo III, pág.353

la pedagogía española, y por tanto para sus teorías sobre el sentimiento de la Belleza manifestado en el arte, es que éste es fundamentalmente la expresión de la idea moral, no un espacio libre absoluto con un fin contemplativo en sí mismo²³⁸. No olvidemos que gracias a esta escuela filosófica y a otros vulgarizadores penetraron en España teorías y conceptos de la filosofía alemana. Un último comentario nos merece la popularización de la Estética de Cousin en España. El traductor de su Curso de Filosofía, en el prólogo, atribuye sus enseñanzas al estudio directo de la Literatura, conocedor de los planes del gobierno al respecto.

Para llegar hasta la Belleza en Cousin y las representaciones, más o menos abstractas de sus categorías, la Preceptiva española tiene todavía que andar un largo camino desde la traducción de Blair²³⁹, verdadero punto de arranque, sin que sus teorías sobre la belleza puedan ser tenidas como piedra de toque. En estos años todavía perduraba el criterio neoclásico del "buen gusto", por eso la lección V, trataba de la Belleza y otros placeres del gusto. La archiconocida "universalidad mezclada con la variedad" era tan abierta que se ofrecía para las más diversas posibilidades, solucionaba así la extrema dificultad de la definición, y también para la fijación en los caracteres externos: "color, figura, movimiento" que se mezclan con complejidad²⁴⁰. Poco más adelante confirma otra vez que no está lejos de los preceptistas neoclásicos cuando para referirse a las obras literarias afirma que su belleza podemos observarla en la "congruencia de los medios con los fines, por ejemplo en una tragedia bien hecha"²⁴¹. No estamos lejos de las "bellezas o defectos que se hallan en los poemas", consecuencias del principio de imitación de la belleza ideal clasicista que

²³⁸- El comentario sobre Cousin se encuentra el tomo II de la Historia de las ideas estéticas, op.cit., págs.425-434

²³⁹- Las ideas de Arteaga son muy interesantes y personales pero desgraciadamente poco productivas en los manuales españoles. Vid. la introducción del padre Batllori a su edición de la belleza ideal, Madrid, Espasa-Calpe, 1972

²⁴⁰- Lecciones sobre Retórica y Bellas Letras, op.cit., tomo I, pág.102. Tomado como es bien sabido por las propias afirmaciones del autor de las teorías de Addison, para quien la vista es el principal sentido estético. Acerca de Addison en España conviene leer el prólogo de Tonia Raquero a su edición de Los placeres de la imaginación y otros ensayos de "The Spectator", Madrid, Visor, 1991

²⁴¹- Op.cit., tomo I, pág.113

encontramos en la traducción española de Batteux²⁴². Los límites de la Estética en la Preceptiva española de estos años los pondrá Blair, como tantas otras cosas, y, exceptuando su interés en lo Sublime, también proveniente de Addison como contrapunto al sensualismo materialista de sus concepciones, repetido luego por Sánchez Barbero o por García de la Madrid, son unos límites muy escasos. Las poéticas de estos años tampoco son proclives a separarse de las genéricas consideraciones del "buen gusto" y de las normativas, principalmente la imitación, para definir no de una manera esencialista sino empírico-crítica los efectos o las circunstancias especiales en que aparece la Belleza. Pérez del Camino, en el Canto I, recomienda los efectos de la unidad y la variedad en los modelos de belleza, acompañado de la teoría de la moralidad y verdad que vimos en Luzán como prototipo del Neoclasicismo. La Belleza como el ideal platónico trascendido por años de reflexión retiene a la belleza de momento atada a viejos criterios:

"Elige a natura por maestro,
y la ideal belleza en ella aprende"²⁴³

El magisterio de Martínez de la Rosa tampoco deja entrever un interés excesivo en salirse de lo cánones estrictos de los modelos de belleza dominados por las reglas que imponen el buen gusto. Apenas las notas 2 y 3 de las Anotaciones dedican in breve espacio a las comparaciones entre el pintor y el poeta y al sentido de "hermosear", que no es otro que conferir belleza a objetos o acciones morales por los efectos que produce el seguimiento de unos modelos determinados²⁴⁴. Los comentarios de Menéndez y Pelayo a la Estética de Martínez de la Rosa han suscitado diversas apreciaciones encontradas que no entendemos. Checa Beltrán intenta disculpar la poca consistencia estética de la Poética de Martínez de la Rosa por una especificidad de género, ya que no era común en este tipo de poemas didácticos más que unas breves referencias²⁴⁵. Todos ellos tienen en la cabeza

²⁴²- Principios filosóficos de la Literatura, Madrid, Sancha, 1798, tomo II, pág.1

²⁴³- Manuel Norberto Pérez del Camino, Poética y Sátiras, Burdeos, Carlos Lawalle, 1829, págs.3-21. Los versos son de la Poética de Rafael José de Crespo, Valencia, Benito Monfort, 1839, pág.7

²⁴⁴- Poética y Anotaciones, en Obras, B.A.E., Madrid, Atlas, 1962, vol. II, págs.249-250

²⁴⁵- Razones del buen gusto, op.cit., pág.327. Dice así sobre los propósitos del autor: "... no se plantea reflexionar sobre el concepto de belleza, cuestión ésta casi ignorada en los tratados de esa disciplina, sino dar una serie de reglas sobre la composición poética en general, y sobre los distintos géneros

las pinceladas de un género literario puesto nuevamente en pie por Boileau, más pendientes que el crítico francés en la gloria literaria. No admite comparación con el profundo tratado de Luzán, ni la nueva Estética era tan accesible ni aprovechable en un poema (ni en los otros) de esas características. Añadamos a ello que la teoría sobre la Belleza para los preceptistas todavía estaba sometida al criterio del buen gusto y a la imitación de la bella naturaleza, criterios todos ellos muy identificables con los principios sensistas.

Lista, tan a caballo en casi todo, sigue el criterio del gusto sensualista, demasiado apegado al texto de Blair²⁴⁶. Su filosofismo le sitúa al margen de las rigideces del Sensismo por influencia del Empirismo inglés. El criterio de San Agustín, que sirve de lema ("omnis pulchritudinis forma unitas est"), adelanta la definición de la belleza por medio de las proporciones que deben tener los objetos bellos: "Vemos, pues, que a la idea de belleza, ya intelectual, ya moral, ya sensible, están ligadas las de orden, unidad, armonía, simetría, palabras que todas se reducen a la de unidad. El orden es la unidad de la belleza moral..."²⁴⁷

Todavía la huella kantiana no había impregnado en España pero la percepción sensible con que solucionaba el subjetivismo inherente al juicio de gusto hunde sus raíces en los mismos filósofos británicos que Blair, y más cercano todavía en Burke. No es de extrañar que también en esto Lista fuera considerado un eslabón de la cadena que lleva directamente a las teorías de Fernández Espino, como afirma Luis Sergio Huidobro²⁴⁸. La

en particular." Menéndez y Pelayo acusa al preceptista de retrotraerse a antes de Luzán aunque usando algunas ideas de Arteaga, pero predominando un sentido común poco filosófico. En Historia de las ideas estéticas, op.cit., tomo I, págs.1450-1455

²⁴⁶- Podemos apreciarlo en los "artículos" sobre el tema de inconfundible nombre Del sentimiento de la belleza de sus Lecciones de Literatura española, Madrid, Imp. de N. Arias, 1836. Cito por la selección de M^a del Carmen García Tejera, Conceptos y teorías literarias del siglo XIX: Alberto Lista, Cádiz, Universidad, 1989, págs.80-93

²⁴⁷- En García Tejera, Conceptos y teorías..., op.cit., pág.86

²⁴⁸- Lo dice en el prólogo a los Estudios de Literatura y Crítica, de Fernández Espino, Sevilla, Imprenta de la Andalucía, 1862. Suponemos que sus afirmaciones se basan más en el propósito de Lista en buscar unas reglas filosófico-rationales (Ciencia de la Literatura) en la Literatura y en el Arte y en el sentido profundo de las reglas como creadoras de una forma que es la expresión artística de la belleza, que no se debe confundir con la belleza natural. Op.cit., pág.XII. El juicio es aún más

afirmación no sería por sí sola suficiente si no declarase un verdadero sentimiento de novedad teórica que empieza a cuajar en los programas de Gil de Zárate, muy cercanos cronológicamente. Las ideas que principalmente adoptan los manuales más importantes de estos años, el del propio Gil (1842), el de Coll y Vehí (1856) y el de Fernández Espino (1847, reelaborado en la edición de 1871), van a dejar sentadas las bases de los tratados de Estética en los siguientes años. Las escasas nociones de los dos primeros, a regañadientes en el caso de Coll, recogen apenas escasas ideas traducidas de Cousin, entre las que destaca la conocida expresión de "unidad en la variedad" para referirse a la Belleza y la famosa distinción del francés entre belleza real e ideal, trasunto hegeliano de la expresión del espíritu, que en realidad nació de Winckelmann²⁴⁹. El uso que se dió en los manuales a estas definiciones era siempre parcial, sometido al interés en centrar el funcionamiento de la Literatura y sus mecanismos para ocupar los espacios que la teoría imitativa había ido dejando abiertos. El arte, libre de ese concepto precisa de un creador, incitado por el genio, estimulado por la imaginación, cuyo fin es el propio arte en sí mismo, aspirando a la máxima expresión artística que ya ha superado lo bello para convertirse en sublime pues lo ideal del espíritu supera a lo real. El sistema estético de lo que podemos llamar Romanticismo toma el papel protagonista que conocemos por sus manifestaciones externas, pero aún así las matizaciones romperán la radicalización en estos criterios. Nunca las condiciones pedagógico-formativas de los manuales españoles permitirán la expansividad de las categorías artísticas pero es indudable que a partir de la centralidad de la esencialización del arte, cualquiera incluido la Literatura, en la belleza, expresada al modo de la Estética romántica, las condiciones para la evolución de los manuales ya no tendrían marcha atrás.

En la lenta formación de los esquemas influye la todavía poca difusión, principalmente confusión, de las teorías

completo cuando afirma que para la preparación de esa Ciencia "todo lo hizo solo" a partir de los antecedentes siguientes: para lo bello las teorías de Blair y la Harpe; en la Estética, Hegel y Gioberti; para el desarrollo literario: Villemain, Saint Beuve, Guizot..., pág.XVI. La presencia de Hegel en este grupo se me antoja difícil de entender, a no ser la posible relación entre la percepción de la belleza ideal y la idea hegeliana de belleza como manifestación sensible.

²⁴⁹- Fueron bastantes los que establecieron una dicotomía entre lo sensible o natural bello y lo que pertenecía a la experiencia estética del mundo del arte: André (esencial, natural), Crousaz, Schiller, Sulzer, Hutcheson (esencial y relativa) o Kant (belleza libre y belleza adherente, que lleva en sí algún concepto de lo que debería ser el objeto). Vid. Wladislaw Tatarkiewicz, Historia de seis ideas, Madrid, Tecnos, 1997, págs.172-174

filosóficas alemanas e inglesas. Poco a poco esos conocimientos serán comunes. Las ideas de Kant tomaron pie por algunos trabajos de Núñez de Arenas y Hegel también comienza a difundirse lentamente²⁵⁰.

Los hechos que conforman la teoría de la belleza en la Preceptiva española de estos años serán muy determinantes para su evolución: El triunfo de la teoría expresiva y la Calología. La primera parte de la difundida definición de la belleza como "unidad en la variedad", siendo esa variedad las diferentes categorías que la componen: orden, armonía..., al modo que habíamos leído en el texto de Lista. La definición provenía del mundo griego, a juicio de Tatarkiewicz una trasposición del pensamiento medieval²⁵¹, que no contenía ninguna disposición especialmente artística: "Unidad y diversidad eran generalmente temas fundamentales del pensamiento griego, pero no de la estética. [...] En siglos posteriores, esta concepción de la belleza apareció periódicamente, pero no fue aceptada de forma común hasta el siglo XIX, degenerando, sin embargo, en cierto tipo de eslogan."²⁵² La misma acusación de Menéndez y Pelayo a Cousin viene a las mil maravillas para juzgar por qué se convirtió en una famosa y repetidísima frase hecha, sin otro fin que el de no decidirse abiertamente por ninguna postura y respetar un fondo supuestamente moral del arte que tenía que ver con la idealidad o las aspiraciones a la divinidad²⁵³. Las

²⁵⁰- No olvidemos nunca la manera en que fueron entrando estas teorías: parceladas, traducidas a través de traducciones al francés (o por rarezas que hoy nos sorprenden divertidos de tal hazaña como Menéndez y Pelayo leyendo a Kant en latín), tomadas de definiciones de manuales franceses ya compuestos para la enseñanza, por las teorías mezcladas del Eclecticismo de Cousin, por reseñas de periódicos... Hasta que no se difundan directamente mediante fiables traducciones y se formen los cuadros de profesionales de la enseñanza filosófica universitaria, es decir, cuando apenas dejen un poso en los manuales profesionalizados de fin de siglo, no debemos extrañarnos de la escasez de profundidad y de las contradicciones que encontraremos en muchos de ellos.

²⁵¹- Se trata posiblemente de Juan Escoto Erígena hablando de un concepto armónico hecho **ex diversis generibus variisque formis** que forman una "unidad inefable", en Historia de seis ideas, op.cit., pág.168

²⁵²- op.cit., págs.167-168

²⁵³- Unido a ello tampoco es extraño encontrar que muchos manuales describen los efectos de la belleza pero no la definen bajo el criterio de la dificultad de hacerlo, lo que en cierto modo es una forma de definición basada en que los efectos que produce son tan difíciles de definir, tan cercanos a una cierta

contradicciones internas de la Estética romántica permitían la aparición y la pérdida de teorías sobre la belleza que habían sido expresadas hacía tiempo sometidas a un novedoso ornamento. Tatarkiewicz apunta a este respecto los avatares sufridos por la concepción idealista de la belleza llevada a su extremo justo después de que Kant hubiera puesto de manifiesto la importancia de la subjetividad en el juicio. El párrafo es elocuente: "En la primera parte del siglo XIX la antigua teoría, con un nuevo aspecto -la belleza es una manifestación de la idea- ejercía ahora la mayor atracción, gracias a Hegel especialmente que escribió lo siguiente: "la belleza es la idea absoluta en su apariencia sensorial." De Alemania la teoría se extendió a otros países. "Por qu'un object soit beau", decía Cousin, "il doit exprimer une idée."²⁵⁴ y más adelante aclara: "...la novedad de este sistema era en su mayor parte la terminología, es decir, empleaba la palabra **forma** allí donde la Gran Teoría había utilizado **proporción**."²⁵⁵ A caballo de la forma (sobre si el arte es forma, cómo es o si la tiene o no)²⁵⁶ vuelven las teorías sobre la percepción o la experiencia estética y las maneras en que afectan y traspasan las emociones y los sentimientos, raíz del psicologismo. Las condiciones de unidad y diversidad ya no podían servir para explicar esos procesos mentales como una pura transposición de descripciones abstractas²⁵⁷.

La Calología ya aparece en Núñez de Arenas. Cousin había igualado lo Verdadero, lo Bello y lo Bueno como manifestación o

mística (experiencia artística sumamente placentera), que cualquier intento de reducirla a palabras es inútil y degradante.

²⁵⁴- Op.cit., pág.175

²⁵⁵- Idem, idem

²⁵⁶- Los criterios de los románticos son muy contradictorios y variados; según crean en criterios imitativos, en el reflejo de la naturaleza, en la ausencia de forma o en su presencia, en el predominio de espíritu...

²⁵⁷- El manual de Gauckler no dará muestras de cuáles eran las críticas: "Las dos condiciones proclamadas por Cousin siguiendo a Crousaz y a Lamennais, no bastan en modo alguno para producir el sentimiento de lo bello: la unidad en la variedad no nos dice nada. Se las encuentra principalmente en las obras de arte, pero están muy lejos de constituir el carácter esencial de ellas ni la belleza. Tomad un círculo; inscribid en él una serie de círculos iguales alrededor del centro; pintadlos con los colores del arco iris y tendréis una obra de arte, según la definición de M. Cousin." En Lo bello y su historia, op.cit., págs.10 -11

formas del infinito en el ser²⁵⁸. Recordemos en Luzán las teorías que identificaban la belleza con la verdad. En la introducción el impulsor del kantismo en España en década de los 50 deja sentadas las bases de la enseñanza moral, cuando las virtudes se aprenden de una manera más amena en la Literatura, ya que en ella la Belleza y la Verdad van unidas de la mano. En eso se funda la Calología²⁵⁹. La aspiración al **docere** se convierte en necesaria cuando las teorías expresivas tienen que explicar el Fondo (esencia) y la Forma (expresión), condiciones objetivas del arte, y las relaciones entre ambas. Las teorías caleotécnicas buscaban evadir de alguna manera la expresión máxima de la independencia del arte (el arte por el arte), extendida por Cousin sin otro interés que el de tratar de situarlo al nivel supremo de no tener que justificar su existencia ni su función. Parecía demasiado diletante que los alumnos no juzgaran la utilidad de la Literatura, sobre todo en los ambientes religiosos del pensamiento católico. En otro orden de circunstancias parecía que se conducía a un arte autocomplaciente y desinteresado, que caía en el riesgo de ser considerado inútil y sustituible.

Las teorías acerca de la Belleza en los manuales van dejando espacio a las manifestaciones de las categorías que la componen. Cualquier manual, dependiendo de los conocimientos del autor, solía incluir las conocidas definiciones de la Belleza, predominando la que manifestaba la percepción de lo bello por una serie de proporciones, ahora Forma, como resumen de las anteriores citadas. Fernández Espino, en el prólogo a sus Elementos de Literatura general, resume la historia del conocimiento de la Belleza desde Platón a sus días en veinticinco

²⁵⁸- Curso de Filosofía, op.cit., págs.69-85. Hegel había dicho que lo Bello es Verdadero, Infinito y Libre, en Estética, op.cit, págs.90 y ss.

²⁵⁹- Elementos filosóficos de la Literatura. Esthetica, Madrid, F. Sánchez, 1858, pág. VIII. La idea era antiquísima, pero no unánime (unos creían que no bastaba la verdad para el arte, otros que eran lo mismo, otros como Vico pensaban que la verdad poética era la suprema...), y tenía que ver con la experiencia de la ficción poética y la verdad de las imágenes metafóricas. Quedémonos con la afirmación de lord Shaftesbury: "Toda belleza es verdad". Vid. Tatarkiewicz, Historia de seis ideas, op.cit., 337-345. El nombre que recibe esa manera de sentir lo bello también es diverso. El nombre moderno, se atribuye a Gioberti y Kant (Kallo-logía), con la invención de Krause (Kalli-Estética) y la versión última, y definitiva por más apropiada, de Caleología dado en la obra del padre Jungmann y difundido en los manuales de Campillo (1872) y Mudarra (1876). Vid. Luis Rodríguez Miguel, Nociones de Estética y Teoría de las bellas Artes, Salamanca, Im. de Núñez Izquierdo, 1889, pág.12. Recordemos la doble raíz del **kallós** griego, ajustada a esta teoría.

páginas muy bien aprovechadas. Al final de esas veinticinco páginas tan documentadas, tras hablar de San Agustín, Hutcheson, Baumgarten, Kant, Hegel, Jouffroy..., acaba por recomendar a sus alumnos "el mejor, más claro y más sencillo: Lèveque"²⁶⁰. En un principio se trataba de ajustar en las preceptivas de alguna manera la historia de la Estética sin ningún tipo de selección intencionada, pues se suponía que todo llevaba al mismo fin del Eclecticismo. Un ejemplo más son las autoridades que sobre la Belleza citan Álvarez Espino y Góngora Fernández en un centón de 130 páginas mezclando Idealismo hegeliano, platonismo, kantismo (hablando de lo bello, lo agradable, lo feo, lo sublime, el gusto y la fantasía) y Eclecticismo gubernamental para decir más o menos lo mismo que su antecesor: "Aristóteles, Barni, Boileau, Blair, Cousin, Fernández Espino, Garnier, Kant, Marmontel, Núñez Arenas, Platón, Pascal, Voltaire, Winckelmann."²⁶¹ Comienza pues un nuevo reto para los autores de los manuales, que tendrán como ejemplo los manuales franceses a partir del de Cousin, y a través de ellos las nuevas teorías sobre la experiencia estética dosificadas para sus propios alumnos.²⁶²

También se convirtió en común resumir los conceptos kantianos a la manera de Núñez de Arenas. Mezclando las condiciones subjetivas del arte (imaginación, gusto, genio, inspiración) con las objetivas (Fondo, Forma) teníamos una nueva Teoría literaria aplicando esos criterios a los diversos momentos de la creación o la percepción. También la Belleza se empezó a comprender en las diversas categorías de su realización en lo bello, describiendo qué se entendía por agradable, feo o sublime, siendo esta última la que tendría un desarrollo mayor que todas las demás. Su aplicación a la Literatura podía ser a través de los estilos o los juicios críticos de diferentes pasajes de las obras más o menos celebrados.

La Ciencia de la Literatura recibe todos estos conceptos como un patrimonio al que no renunciará; pese a ello habrá todavía quienes no sepan qué utilidad pueden dar a tantos temas

²⁶⁰- Sevilla, Libr. de la calle de las Sierpes, 1871, pág.XXV. (1ª ed. Sevilla, Geofrín, 1847)

²⁶¹- Elementos de Literatura filosófica, preceptiva e histórico-crítica, Cádiz, Imp. de la Revista Médica, 1870, pág.128

²⁶²- Tatarkiewicz nos recuerda que en los años 50 las definiciones de la Belleza pasan a un segundo plano: "...se perdió el interés por el concepto de belleza, y aumentó en su lugar el interés por la estética." Esto se tradujo en el aumento de teorías estéticas que se concentraban en la experiencia estética, no en la naturaleza de la Belleza. Como percibimos lo bello, lo sublime... Así aparecen las teorías psicológicas, las utilitaristas de Spencer, las emotivas (Hartmann), la empatía de Vischer... Op.cit., pág.175

que escapaban a la Preceptiva normativa como si no hubiera ninguna ilación entre lo filosófico, lo preceptivo y lo histórico.

La influencia de la Estética europea en España se verá limitada por la gran presencia del Krausismo en los ámbitos educativos. De esta manera se perpetuaron criterios caleológicos derivados de la vocación pedagógica y de esa especie de panteísmo filosófico que defendían²⁶³. La creencia en que Dios es Esencia (Naturaleza) y Belleza (Espíritu), en una especie de armonía preestablecida de la unidad y variedad de las cosas (Wesengliedbau o divino organismo), provocaba que el Artista, mediante la obra de arte actualizara esa armonía preestablecida: "El arte bello es la realización de la belleza, el total organismo y causalidad de su información efectiva en el tiempo; o en otros términos, de su manifestación en la vida."²⁶⁴ Lo bello no puede ser otra cosa que "la semejanza a Dios en lo finito"²⁶⁵. Pero esta finitud incluye una previa disfunción entre lo real ("lo bello es raro por naturaleza", "la belleza física es breve")²⁶⁶ y lo ideal que no tendrá fácil solución, excepto en un maridamiento de tendencias o una impregnación. Así define a la Belleza Rodríguez Miguel: "la esencia del ser revelada a nuestra razón por la unidad, variedad, integridad y armonía, excitando

²⁶³- "Verdad, bondad y belleza están, pues, completamente conformes y son hermanas, constituyendo como el acorde fundamental de la armonía de la esencia y vida, en la cual se transfiguran en ciencia, virtud y bello arte", en Karl F. Krause, Compendio de Estética, traducido del alemán y anotado por F. Giner de los Ríos, Madrid, Victoriano Suárez, 1883, ed. de P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 1995, pág.65. La primera edición alemana es de 1837, y esta traducción es la segunda edición corregida y aumentada (con un apartado de teoría de la música) de la primera en Sevilla, 1874.

²⁶⁴- Krause, Compendio de Estética, op.cit., pág.81

²⁶⁵- No voy a derivar ahora en el tema del mito, pero sí de la configuración del mito como absoluto. Ya Friedrich Schlegel había avanzado esa conjunción de lo bello y la divinidad: "...sólo puede ser bello lo que guarda cierta relación con lo infinito y divino." La desmesura se explica por la manifestación en la poesía de lo indeterminable y absoluto en forma de nostalgia de un estado que hemos perdido. En A. García Berrio, T. Hernández Fernández, La Poética: tradición y modernidad, op.cit., pág.48

²⁶⁶- Resumimos un artículo sobre lo bello de Fernández y González en Krausismo: Estética y Literatura, selección y edición de Juan López Morillas, Barcelona, Labor, 1975, págs.43-54

en el Ser inteligente la simpatía, gozo y amor perfecto."²⁶⁷ Una serie de manifestaciones impresionistas sólo explicadas contradictoriamente por criterios de Idealismo radical de que se impregnó la Estética española tras el tamiz de Krause, mal lector de Hegel según leímos de Menéndez y Pelayo.

La Preceptiva, obligada por ley y por su propia evolución hacia una Ciencia de la Literatura basada en criterios estéticos, organizó con una cierta uniformidad sus contenidos, tomó de cada autor lo que le interesaba y copió a otros que ya ejercían de divulgadores. La falta de criterios o la aparente contradicción entre ellos (si la belleza es desinteresada por qué hay artes útiles, si la belleza está en lo ideal cómo comprender la belleza de la naturaleza, si la belleza tiene unas proporciones físicas reales (Forma) o si hay que extraerlas de una especie de mundo flotante cuasidivino, si la belleza es eterna cómo se explica el cambio de gusto...) pudiera ser interesante para la historia de la Estética. Para la historia de la Poética apenas merece un lugar en tanto en cuanto podamos buscar respuestas a posibles cambios de criterio valorativo o constructivo. La necrosis de las preceptivas llega a su máxima extensión cuando la reflexión parte de taxonomías estéticas parciales con ideas de Poética ya agotadas o repetidas. No hacen más que reproducir el cansancio ante el Idealismo hegeliano²⁶⁸. La presencia del Krausismo pedagógico anuló la posibilidad de aceptar nuevos criterios, muchos de ellos derivados del Positivismo científico que les parecía una especie de vuelta al Sensismo más materialista. Más adelante insistiremos en este punto.

Acerca de la Belleza en sí, poco más podemos añadir. Las manifestaciones sobre sus grados toman cariz de ejemplificación moral. A veces tratan sobre lo agradable o lo feo sin establecer conexión aparente entre las percepciones (cómo nos atraen las cosas agradables de la naturaleza) y la belleza ideal, error en el que no cayó Kant. Apenas es necesario rellenar un hueco para

²⁶⁷- Nociones de Estética...., op.cit., pág.58.

²⁶⁸- La dificultad de un punto de vista entre la balumba incesante de teorías estéticas y de manuales mejores o peores puede cegar incluso a aquellos como Menéndez y Pelayo que se quejaban amargamente de las simplezas o lugares comunes de Cousin o de Krause. Sus diatribas contrastan con la defensa de otros modelos como la Estética (1846-1857) de Vischer, un compilador excelente y enciclopédico, pero un mero epítome del Idealismo posthegeliano; no en vano se criticó y reafirmó luego en una especie de sistematización sintética (1866-1873). Las ideas poéticas eran trasuntos hegelianos modificados por la realidad de ciertos géneros y obras que no encajaban en el sistema. Era el modo de actuar del divulgador frente al filósofo que sí eran Hegel o Kant o Schiller. Acerca de las ideas poéticas de Vischer véase René Wellek, Historia de la crítica moderna (1750-1950), Madrid, Gredos, 1991, tomo III, págs.294-300

dar un panorama de los grados de la Belleza. Me interesa ahora destacar entre estos rasgos únicamente aquellos que parecen tener un desarrollo especial y práctico para nuestras observaciones poéticas: lo sublime y lo feo (lo cómico o lo ridículo).

De entre los grados de la Belleza, el máximo es el grado sublime, que tiene una extensa y grandísima tradición en la Teoría literaria desde la Antigüedad grecolatina, y lo que a simple vista parece más sorprendente, en el Neoclasicismo. Quizás sea oportuno añadir que no se trata del mismo concepto inalterable a lo largo del tiempo, ni proviene de la misma disciplina, pero la presencia de lo Sublime en la tradición Retórica prestigió su uso en todo el Clasicismo, no en vano volvió a ponerse de moda gracias a Boileau. Brevemente podemos referirnos al nacimiento de la importancia en la Poética del estilo sublime a partir de la obra atribuida a Longino²⁶⁹. La teoría de los estilos en la Antigüedad, los **genera elocutionis**, conoció un estilo sublime muy determinado²⁷⁰, muy restringido a unos usos: "El fin del estilo sublime (o alto) es conmover, esto es, sorprender, suscitar pasiones fuertes. Su instrumento y su efecto es el páthos. En la poesía este género se corresponde con la tragedia y la épica, cuyo modelo, en la Edad Media, era la Eneida."²⁷¹ Para ello había unas normas técnicas o compositivas delimitadas en la tradición oratoria que para Longino eran la formación de figuras de pensamiento y dicción, la expresión noble (elección de palabras y dicción metafórica) y la composición elevada²⁷².

²⁶⁹- Longino, Sobre lo sublime, Demetrio Falereo, Sobre el estilo, Introducción, traducción y notas de J. García López, Madrid, Gredos, 1979. Allí se nos cuenta cómo en las ediciones de la obra en el siglo XVI (la primera en Basilea, 1554) se atribuyó falsamente a Dionisio Casio Longino. Parece que nació como una aportación filosófica al debate que la Retórica sostuvo sobre la conveniencia del estilo sublime y su uso. Se trata de una respuesta a un famoso tratado del orador Cecilio, hoy perdido, sobre el mismo tema.

²⁷⁰- Quintiliano le llama **grande atque robustum** y su misión en el discurso era conmover (**movere**). En Heinrich Lausberg, Manual de Retórica literaria, Madrid, Gredos, 1991, tomo II, pág.396

²⁷¹- Bice Mortara Garavelli, Manual de Retórica, Madrid, Cátedra, 1991, pág.319

²⁷²- La obra dice así: "Podríamos decir que son cinco las fuentes capaces de producir la elevación del estilo, presuponiendo, como fundamento común a esos cinco principios, la capacidad o talento para la oratoria, sin lo cual nada en absoluto es posible. La primera y la de más peso es la capacidad de concebir pensamientos elevados [...] La segunda es la

El interés de la Estética en el mundo moderno de la Ilustración superaba ampliamente aspectos constructivos de una ocupación, construir discursos, muerta hacía siglos. La palabra "sublime" para designar un estilo determinado (no olvidemos que el decoro y lo **aptum** condicionaban también los argumentos del discurso y, por extensión, los argumentos y temas de las obras literarias, tal y como hemos ejemplificado en el texto anterior de Mortara), formaba parte del vocabulario crítico para definir los momentos climáticos de las obras inmortales o estas obras mismas²⁷³. En ese sentido fue resucitado por Boileau, cuando por primera vez fue traducido a una lengua que no fuese la latina en 1674 bajo el título de Traité du sublime et du merveilleux. Aún dió mayor interés en unas famosas Réflexions critiques (1692-1694) acerca del valor de las obras bajo el juicio de la posteridad, sugerido por unas palabras de Longino²⁷⁴. Boileau actuaba como un crítico que analizaba las bellezas de los textos, no como un retórico, y el libro aproximó el concepto de lo sublime a la estética, y otorgó un matiz retórico a la estética de lo sublime. Nos interesa en estos momentos lo que podemos llamar el Sublime estético, y que también estaba presente en el tratado griego. Por parte del preceptista francés su visión fue necesaria para la nueva misión que habría de tener este concepto para la Crítica. Provocó la entrada de otros temas adosados: "... junto al tema de lo sublime presentó también el tema de lo extraordinario ("lo extraordinario es siempre admirable"), lo grande, lo infinito y lo maravilloso. Boileau había considerado ya como sublime **le merveilleux, l'admirable, le surprenant, l'étonnant**, esto es, todo lo maravilloso, admirable, asombroso, sorprendente, que **enlève, ravit, transporte** -encanta, deleita,

vehemencia y el entusiasmo en lo patético o emocional. Esas dos fuentes de lo sublime son, en su mayor parte, disposiciones o capacidades congénitas, mientras que las restantes son reducidas a la techné: la forma de elaborar las figuras -que son de dos clases: figuras de pensamiento y figuras de lenguaje-; a lo cual hay que añadir la nobleza de la expresión que comprende, a su vez, la selección del vocabulario y la elocución, sazónada con tropos y elaborada. La quinta causa de lo sublime, que encierra en sí todas las que preceden, consiste en la composición digna y elevada." Op.cit., pág.78

²⁷³- En el manual de Mortara se citan unas palabras de Harold Bloom sobre el libro del Pseudo-Longino: "en rigor, el término Sublime o **hypsos** del título debería traducirse como grandeza, o punto más alto e incluso alta escritura, o bien, como yo diría, poesía fuerte." Op.cit., pág.35

²⁷⁴- Vid. Carmen Bobes et alii, Historia de la Teoría literaria, II, Madrid, Gredos, 1998, pág.320

extasia, transporta."²⁷⁵ Muestra del debate que suscitó fue la intervención del abogado del Parlamento francés, Silvain, sin respuesta por parte del literato, que, pese a ser muy celebrado su conocimiento avanzado el siglo XIX, visto con nuestra perspectiva no parece tan importante como para hacer sombra a Kant²⁷⁶. Lo Sublime como concepto de la Estética tuvo mucho que ver con la filosofía de la Ilustración inglesa y sus teorías sobre la Belleza. La palabra había ido cargándose de un significado que en el mundo antiguo se había perdido cuando su uso en la teoría de los estilos había prescrito un lugar determinado y perfectamente valorable. La idea había nacido en el ámbito mixto de la metafísica y la religión, posteriormente secularizado, pero su transferencia al espacio retórico-poético contenía todavía un impulso de ascender, de elevarse hacia las alturas de la divinidad y de la verdad absoluta con un fin muy similar al catártico²⁷⁷. La lectura de Quintiliano, dentro de la ortodoxia oratoria desligaba el estilo sublime de la simplicidad, siendo una agrupación de determinadas figuras de grado complejo, pero el Pseudo-Longino ya había afirmado que: "lo sublime es el eco de un alma grande. Está allí donde un pensamiento desnudo, que carece de voz, es admirable por sí mismo, precisamente por su grandeza: lo es el gran silencio de Ajax en la *Nekya*, más sublime que cualquier discurso."²⁷⁸ También es paradójica la

²⁷⁵- Tatarkiewicz, Historia de seis ideas, op.cit., pág.204. Rectificaríamos parcialmente estas palabras para observar con García Berrio que para la Teoría literaria los ideales de "admiración" y "maravilla" difundidos en la estética barroca eran si duda el claro antecedente de la implantación del ideal sublime en el siglo XVIII, cuando ya estaba formado un nuevo gusto literario que culminaría en la valorización estética suprema de Kant y Hegel. En Introducción a la Poética clasicista, Madrid, Taurus, 1988, págs.324-325

²⁷⁶- Vid. David Estrada Herrero, Estética, Barcelona, Herder, 1988, págs.637-638

²⁷⁷- Se trata de una teoría recogida por Gianni Carchia, Retórica de lo sublime, Madrid, Tecnos, 1994, 111-120. Nosotros dejaríamos la catarsis en manos de Aristóteles para una función determinada, y hablaríamos aquí mayormente de éxtasis, de arrebató, de admiración, sin la utilidad de la purificación. Es mejor entendido en el campo de la Poética, un **páthos**: "el principio del movimiento está descrito en términos psicológicos como **ekplexis** o **ekstasis**, reconducibles al concepto de **páthos**, mientras que su resultado puede definirse más precisamente como **enthousiasmos** en el sentido riguroso del término, ya que el alma se encuentra verdaderamente en el lugar de los dioses." Carchia, op.cit., pág.116

²⁷⁸- Op.cit., pág.34

supuesta separación de la dualidad **ingenium-ars**, pues si por un lado existe esa complejidad de medios del estilo retórico también es cierto que la simplicidad o la ingenuidad de lo natural son un requisito para conseguir un efecto sublime²⁷⁹.

En cualquier caso, el estilo sublime vuelto a vindicar por la traducción de Boileau contenía algo más que aspectos puramente retórico-formales²⁸⁰. Era ya casi lo Sublime del siglo XVIII²⁸¹.

En la Ilustración se produjo un proceso de transferencia de lo Sublime a la esfera de la Estética. Literariamente el proceso se plasmó en una tematización ajena a los **genera dicendi**, a una tematología especial, a un escenario previamente establecido como un gusto particular o una moda, que apreciaba lo pintoresco, lo tenebroso, lo religioso... Todo aquello que les pareciera extremo frente a la única condición casi espacial para el tratado griego, en donde se afirmaba que lo Sublime era lo elevado por antonomasia²⁸².

En el siglo XVIII el Sublime estético comienza a tomar un auge imparable, invadiendo la esfera de la belleza en su representación límite, en su punto culminante y necesario de la mayor sacralización del fenómeno artístico. Su historia la jalonan diferentes autores que buscan un punto de encuentro entre la Filosofía y la Poética²⁸³.

²⁷⁹- El primer Sublime se encuentra en la contemplación de la Naturaleza, habiendo pues un sublime natural y otro artístico. Y dentro del artístico no sólo como gran estilo, también con simples apelaciones a determinadas palabras o por asuntos considerados elevados en sí mismos.

²⁸⁰- El propio Pseudo-Longino muestra sus críticas de filósofo platónico al lenguaje figurado: "En puridad, el advertir la presencia de figuras infunde sospecha y suscita la duda sobre la existencia de una trampa, una insidia, un engaño [...] Por ello, la figura más lograda es la que oculta la condición de tal." Op.cit., pág.71

²⁸¹- Es interesante consignar la necesaria contribución del sentimiento del **páthos** a la reunión de la Retórica y la Poética, incluso para hacer cuentas de una tempranísima pero leve poetización de la Retórica por medio del Sublime. En Carchia, Retórica de lo sublime, op.cit., págs.114 y ss.

²⁸²- Estrada Herrero, Estética, op.cit., pág.633

²⁸³- No es necesario trazar una historia del Sublime estético, pero sí deseo recordar en apoyo de esta afirmación que tras Boileau los más interesados en continuar celebrando las afirmaciones de Longino fueron escritores y críticos ingleses que anticipaban las teorías del Romanticismo sobre el genio, el lenguaje de la pasión y la magnificación de lo natural en la visión estética. Vid. Abrams, El espejo y la lámpara, Barcelona,

En la Poética española del siglo XVIII predominó el constante reclamo al sublime retórico en el estilo, como se había hecho anteriormente, y formaba ya parte importante de la valoración de las obras literarias. Casi todos los tratadistas continuamente aludían a él. Para Checa Beltrán²⁸⁴, que hace el repaso de los españoles que dedicaron espacio en sus obras a tratar el tema, deseoso de acentuar las características cambiantes del fin de siglo, solamente tiene cabida el texto de Jovellanos. Pero poco puede decirse del asturiano que no sea tomar directamente las palabras de Blair sobre este y casi todos los asuntos que trata, como no deja de afirmar el propio Checa²⁸⁵. El sublime retórico, si se permite una expresión demasiado estricta para estos momentos, pues era casi un concepto protoestilístico, es el utilizado preferiblemente por aquellos que podemos colocar más cercanos al Neoclasicismo. Pero su uso estaba condicionado por las ideas clasicistas de sencillez o de buen gusto, alejándose del estilo pomposo y afectado y procurando un estilo llano²⁸⁶. La sublimidad en el estilo había que buscarlo en la aspiración a la perfección de grado²⁸⁷. En la traducción de Batteux el sublime es exactamente el estilo elevado citando a Cicerón, el traductor añade justamente la traducción del tratado de Longino para ejemplificar la importancia del estilo en la obra de literaria, pero adosado a ello se sitúa un excuso acerca de las precauciones oratorias contra los excesos de todo tipo según Rollin y Beauzée para mantener las bridas bien sujetas²⁸⁸. Como la Belleza, también es el sublime una piedra de toque para la introducción de las ideas estéticas románticas en la Teoría española. El camino del Neoclasicismo español es más rígido y centrado, tal vez por su militancia antibarroca, lo que supuso sembrarlo de minas para la extensión de aquellos criterios de excelencia que pudieran alejarse del "buen gusto". El sublime de estilo se medía por su respeto a lo **aptum**. El ajuste entre temas, modos y estilos se ve francamente marcado en la Poética de

Barral 1974, págs.138-144

²⁸⁴- Razones del buen gusto, Madrid, CSIC, 1998, págs.133-137

²⁸⁵- Op.cit., págs.134-137

²⁸⁶- Ludovico Muratori, Reflexiones sobre el Buen Gusto en las Ciencias y en las Artes, op.cit., págs.59-61

²⁸⁷- Los padres Mohedano defendían "la sublimidad y proporción del talento de los Españoles para todas las Ciencias", entendido como el grado mayor de la belleza entendida como verdad. Historia literaria de España, Madrid, Pérez Soto, 1766, vol.I, pág.V

²⁸⁸- Principios filosóficos de la Literatura, Madrid, Sancha, 1803, tomo VII, págs.43 y ss.

Martínez de la Rosa en la teoría de los géneros dentro de la gradación de la oda en anacreóntica (estilo bajo o sencillo), moral (grave o medio) y la heroica o pindárica (estilo sublime). Merece la pena repetir una de las dos estrofas como ejemplo:

"Tal es del entusiasmo
el divino poder; dicta fecundo
libres giros, grandísonos acentos;
a cuanto encierra inanimado el mundo
con fuego celestial la vida reparte,
y los grillos al genio desatando,
con arrojo feliz supera al arte."²⁸⁹

Permítaseme también ejemplificar el estado sublime en la oda citando parte de las anotaciones a la oda pindárica, ejemplo sumamente clarificador. Describe primero el estado de ánimo del escritor griego, al que Horacio comparó con un río que cae fortísimamente despeñado por un monte, en mitad de los juegos guerreros en una situación inspirada y solemne: "En semejante estado no podía meditar, sino sentir; no debía detenerse a indicar el vínculo de las ideas, sino volar de una en otra; había de expresarse con vehemencia, por que así lo hace el entusiasmo; hablar con imágenes, como habla la imaginación; variar audazmente de metro, emplear locuciones osadas, inventar palabras compuestas, valerse en fin de cuantos instrumentos hallaba a mano en su arrebató y su delirio. Así que un poeta, en semejante estado, no nos parece un hombre común, sino un mortal superior, inspirado, lleno de una divinidad; mas por lo mismo que este estado es violento y extraordinario, no es fácil imitarlo con acierto, y tal vez en pocas ocasiones puede repetirse con más razón, que entre lo sublime y lo ridículo no media sino un paso."²⁹⁰ Los ejemplos españoles son mínimos: la canción a don Juan de Austria de Herrera ("llamado por su sublimidad el Divino") y la Profecía del Tajo de Fray Luis de León. Citando después el "bello desorden" de Boileau no quiere sino certificar la procedencia de sus palabras. Amigándose ambos con Longino, Martínez de la Rosa en particular reafirma el punto de encuentro de diversas condiciones estético-literarias y temáticas en que se había convertido el recurso al Sublime, mitigado por sus convicciones de gusto.

La idea de lo Sublime como un espacio categórico estético debía todavía traspasar un proceso de relación con la Belleza. En su cambio se afectaban mutuamente y de este modo contractuaron. El Sublime, con mayúsculas, apelación intensa a una categoría que el Idealismo alemán llevó a sus más altas cotas, jalonó su camino en España a través de la Preceptiva

²⁸⁹- Poética y Anotaciones, en Obras, BAE, tomo II, Madrid, Atlas, 1962, pág.239

²⁹⁰- Op.cit., pág.305

cuando ésta tomó el impulso filosófico gubernamental de reproducir la filosofía de Cousin. Justo es afirmar que antes de llegar a este punto en los años 40 se había dado un primer paso en la doble traducción de Blair, la de Jovellanos y la oficial de Munárriz, pues el profesor escocés se encontraba en el mismo camino que llevó a Kant: las ideas de Burke.

El Sublime filosófico-estético, gran protagonista del pensamiento europeo del siglo XVIII como la Belleza, tiene un punto de inflexión importante en el pensamiento de Burke²⁹¹. Actúa este filósofo como un cuello de botella entre las teorías sensistas de toda Europa, que repite y adereza con un especial énfasis en lo perceptivo-descriptivo, ante todo presente en aquello que nos emociona en alto grado, ya sea el terror o lo inesperado²⁹². Otras cuestiones que se infieren de sus principios son la diferencia entre el Sublime que se encuentra en el sujeto que percibe y el que se encuentra entre las propiedades del objeto, por ello hay unas cualidades que se reconocen conocidas como pasiones: la simpatía, la imitación, la oscuridad, el pensamiento, el poderío, lo infinito... Todo ello provoca que el Sublime no sea una parte de la Belleza como lo bonito o lo gracioso (Burke no distingue grados de belleza), sino algo distinto, específico y determinado por los efectos y las pasiones que suscita. De tal modo que lo sublime siempre es bello pero no ocurre al revés de la misma manera²⁹³. La autonomía de lo Sublime, poco explicitada pero ya apuntada aquí, es lo que hizo famoso este tratado.

Así Blair pudo utilizar directamente las teorías de Burke, aunque no se explicita entre las fuentes de la traducción. Le dedica la lección IV, El Sublime en el Escrito, antes de tratar el tema de la Belleza y después de que en la III se situase la Sublimidad según las teorías de Addison como uno de los placeres

²⁹¹- La unión de belleza y sublimidad no fue idea suya sino de su compatriota Addison, afirmando que ambas eran categorías que atraen a la imaginación. Vid. Tatarkiewicz, Historia de seis ideas, op.cit., págs.205

²⁹²- Esto ya lo había dejado escrito Diderot en uno de sus Salones. Remito a la introducción a la edición de las Indagaciones (1757) de Burke por Gras Balaguer, Madrid, Tecnos, 1987

²⁹³- "Si las cualidades de lo sublime y de lo bello algunas veces aparecen unidas, ¿acaso prueba que esto que son las mismas; prueba que están aliadas de una misma manera; prueba incluso que no son opuestas y contradictorias? Negro y blanco pueden suavizarse, pueden mezclarse; pero no por esto son iguales. Ni, cuando están suavizados y mezclados entre ellos, con diferentes colores, es el poder del negro como negro, o del blanco como blanco, tan fuerte como cuando cada uno permanece uniforme y diferenciado.". Op.cit., pág.94

de la imaginación producidos por el genio²⁹⁴. Ese placer se traducía en una conmoción recibida por la grandeza: no es la vastedad, sí lo sobresaliente, lo inesperado y lo sobrenatural. Se nos explica poco después que lo Sublime se puede abordar desde un doble sentido, el que refiere a los escritos sublimes o el impropio: "la composición de cualquier clase que excita la Sublimidad"²⁹⁵, citando las cinco fuentes de Longino para ejemplificar que también el griego lo usaba bajo esta regla. En su condición de profesor adorna sus ejemplos descriptivos para enseñarnos dónde podemos encontrar lo sublime²⁹⁶. Su fundamento estriba en la naturaleza del objeto descrito, razón de lo "aptum", así las Sagradas Escrituras, la *Iliada* o las obras de Ossian tratan temas que de por sí son sublimes. También existe en la concisión y sencillez en momentos climáticos: el ejemplo del ciceroniano "Quid times? Caesarem vehis" en aquel famoso pasaje de su acusación. Formalmente declara su formación oratoria: lo Sublime no es hinchazón o multiplicación de figuras sino "cosas grandes en pocas y sencillas palabras". El Sublime filosófico tiene una relación no pareja con el Sublime escrito, no valen las mismas reglas. Hay que huir de los defectos de estilo ("frialdad e hinchazón") buscando una simplicidad cuya fuente verdadera se encuentra en la naturaleza, aunque no es propiamente naturaleza. Poco antes había relacionado lo Sublime con el infinito: "Para hacer sublime un objeto basta quitarle todos sus límites. De aquí es que un espacio infinito, unos números sin fin, una duración eterna llenan el ánimo de ideas grandes. Por esto han creído algunos que la grandeza o la amplitud de extensión es el fundamento de toda grandiosidad."²⁹⁷ Ya en Longino habíamos leído que la extensión no bastaba, ni tampoco la multiplicación de figuras poniendo el ejemplo del silencio. La virtud retórica de huir de la hinchazón refuerza la idea de la imposibilidad de mantener la tensión todo el rato; la conmoción causada no puede ser duradera, tiene sus límites²⁹⁸.

Entre todos los seguidores de Blair siempre destacamos a Lista, en esta oportunidad poco añade. Las preocupaciones por la contención expresiva de las poéticas clasicistas y sus teorías se pueden resumir en la cautela con que se pide actuar: "Todas las reglas que han dado los autores de poética para la expresión

²⁹⁴- Lecciones de Retórica y Bellas Letras. Cito por la 3ª edición, Madrid, Ibarra, 1816, tomo I, pág.55

²⁹⁵- Op.cit., pág.74

²⁹⁶- Idem, págs.76 y ss.

²⁹⁷- Op.cit., tomo I, pág.60

²⁹⁸- Es una de las causas por las cuales Blair recomienda el uso del verso suelto para conseguir un efecto sublime; "es mejor que la rima por su grandiosidad, variedad y libertad", pág.88

del sublime, deducidas de la naturaleza y de la observación, confirman la doctrina que acabamos de dar; a saber: que todo lo sublime es bello, aunque no todo lo bello sea sublime. La frase en que se quiere encerrar un pensamiento sublime ha de ser, dicen, sencilla, concisa, ha de contener las circunstancias más propias para que resalte la sublimidad, esto es, para que se haga más sensible la grandeza del poder que obra. Concluyen observando que la impresión del sublime es demasiado violenta para que sea duradera, y así que no se debe prolongar excesivamente."²⁹⁹

Habremos de esperar a la importación de las teorías eclécticas para juzgar si se produce una renovación de las indicaciones estilísticas y temáticas de las poéticas, haciendo previamente un pequeño pero indispensable excursus histórico recordando qué se hizo del Sublime estético y cómo lo recogen los españoles.

Parece común la afirmación sobre el Sublime: de Burke a Kant es el camino directo. No en vano su primera obra fue un ensayo publicado en 1764, llamado Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime³⁰⁰. Poco añade a las pasiones de Burke, casi nada a su descripción del Sublime como terrorífico, noble y magnífico, tampoco a las sutiles diferencias entre las emociones que suscitan ("lo sublime conmueve, lo bello encanta"³⁰¹). También coinciden en ejemplos literarios de Sublimidad: Homero, la equiparación de la catársis de la tragedia a lo Sublime cuando la comedia suscita sólo el sentimiento de lo Bello. En definitiva es un problema de grado: uno es grande y lo otro pequeño con sus diversas variantes (Burke había dicho que constituían un importante contraste)³⁰².

En la Crítica del juicio Kant desvela todo un programa sin apartarse de esa diferenciación: lo bello es el reino de la forma, de lo finito, de la experiencia; lo sublime lo es de lo carente de forma (ilimitado), lo infinito, lo que traspasa la experiencia. Digamos que es el triunfo de la subjetividad, cuando

²⁹⁹- Artículo publicado en El Tiempo, apud M^a del Carmen García Tejera, Conceptos y Teorías literarias..., op.cit., pág.102

³⁰⁰- Lo bello y lo sublime, traducción de A. Sánchez Rivero, Madrid, Espasa-Calpe, 1972

³⁰¹- Op.cit., pág.31

³⁰²- No vamos a insistir en este trabajo considerado menor si bien es curiosísimo relacionando lo Bello y lo Sublime con los sexos o los caracteres nacionales, donde curiosamente se nos deslatiniza, siendo de los pueblos que sobresalen en sentimientos sublimes junto a alemanes e ingleses, mientras que franceses e italianos se distinguen por lo bello, pág.76. Muestra a las claras el interés en el debate difundido por los filósofos sobre estas cuestiones.

nuestra mente, carente de toda medida física (Longino dijo que era el eco de un alma grande), nos hace comprender la totalidad: "Sublime es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos."³⁰³ Las apreciaciones sobre el Sublime matemático (la facultad cognoscitiva pero no cuantitativa, pues no se pueden hacer máximos o grados) y el dinámico (o volitiva, de fuerza y poder), son las maneras de poder acceder al conocimiento de una categoría no sometible a principios de juicio como la Belleza. La subjetividad suprema a que apelaba Kant produce un debate entre belleza y sublimidad por cuanto esta última crea conflictos importantes entre la imaginación y la razón. Por ello se reduce a mínimas consideraciones la utilidad de su teoría a manifestaciones concretas del arte, no así a todas las proposiciones de aspiración a la totalidad, incluso a una especie de metafísica o moralidad de la autonomía artística: "Una estética como ésta, que arranca de la delimitación del reino estético, vino a convertirse en justificante de las más atrevidas pretensiones metafísicas y morales que pueda tener el arte."³⁰⁴

Los filósofos del arte del Idealismo alemán tomarán estas doctrinas imbuidos de la tensión entre infinitud y realidad de las bellezas del arte y de la naturaleza, estableciéndose una ambivalencia entre los que aprecian que la belleza excluye a lo sublime y los que piensan que lo sublime es un tipo especial de belleza. Si para Schiller, máximo intérprete de la insatisfacción necesaria para encontrar lo Sublime, no poder definirlo y anhelarlo, mantiene esa tensión³⁰⁵, para Hegel lo primordial es la tendencia, el esfuerzo en llegar a expresar lo infinito cuando expresar lo ideal se compenetra con la realidad externa: "En lo sublime, sin embargo, la existencia externa, donde la sustancia se convierte en intuición, es rebajada con respecto a la sustancia, en cuanto que este acto y el valor instrumental de la existencia externa son el único modo de intuir mediante el arte al único Dios, que de por sí no posee forma y no puede ser

³⁰³- Crítica del juicio, op.cit., pág.191

³⁰⁴- René Wellek, Historia de la crítica moderna (1750-1950), Madrid, Gredos, 1989, tomo I, pág.268

³⁰⁵- Es muy interesante el análisis sobre la estética schilleriana en relación al Sublime y la Belleza, desembocando en la insatisfacción a que conllevan sus aspiraciones en el arte moderno que escribe Stefano Zecchi en su ensayo titulado La belleza, Madrid, Tecnos, 1990, págs.53-74. Nos interesa sobre todo el constante ir y venir de la Belleza (clásica) al Sublime (moderno); la función de la tragedia como el único arte capaz de vivificar la subjetividad en el tiempo y excitar sentimientos en acciones dignas de compasión (lo patético en la cima del arte); y la representación simbólica del arte, sobre la que se funda la política o la acción social.

expresado en su esencia positiva por nada mundano o finito."³⁰⁶ Por esa causa lo Sublime en Hegel está situado en un momento histórico concreto y bajo una forma original concreta, el de la poesía hebrea, y no es posible recuperarla. En palabras de Paul De Man: "Lo sublime para Hegel es lo absolutamente bello. Sin embargo, nada suena menos sublime, en el uso corriente del término, que lo sublime en Hegel."³⁰⁷ Importa bastante la separación entre lo trágico y lo sublime, una ley desde Kant, y el lugar común de la poesía (de los hebreos) reveladora de la verdad divina, casi disolución del pensamiento en pura metáfora, como dice De Man más adelante llevando el agua a su molino.

Cousin recibió muchos impulsos y sugerencias filosóficas, pero el complejo sistema del Sublime estético es usado ante todo como la manifestación de lo bello objetivo, una especie de animación filosofizante del principio retórico tematizado, en cierto modo una vuelta a las ideas dieciochescas mezclados con el espiritualismo religioso³⁰⁸. La identificación de lo Sublime con lo infinito encuentra eco en Cousin³⁰⁹.

Gil de Zárate, en su Manual, repetirá la secuencia de su antecesor. La aspiración a lo infinito era la imposibilidad hegeliana de presentarlo mediante "forma sensible" como sí se hace con la belleza: "De aquí pueden resultar dos cosas: o esta forma alcanza a transmitir la idea que tenemos en la mente, o no alcanza, quedándose inferior. En el primer caso el objeto que se ofrece a nuestros ojos es bello; en el segundo es sublime."³¹⁰ La

³⁰⁶- Estética, op.cit., vol.I, pág. 134

³⁰⁷- La ideología estética, Madrid, Cátedra, 1998, pág.158

³⁰⁸- En La coronación del escritor 1750-1830 de Paul Bénichou se nos presenta un panorama del ambiente protoespiritualista antes de la aparición de la filosofía de Cousin, en Constant o De Staël, por ejemplificar algunos de los autores que precedieron a las ideas fundamentales de Cousin, fomentando la misión sagrada del poeta y la necesidad de que busque el compás máximo, la suprema aspiración a "las grandes verdades de la naturaleza, la inmortalidad del alma,[...], el peligro de las pasiones...", sentimientos desatados propicios al ascenso de sublimidades sin que todavía se hubieran traducido a los filósofos alemanes. Op.cit., págs.221 y ss. Recordemos que en España ya se conocían algunos artículos publicados por El Europeo de Barcelona en 1823 acerca de la belleza y la sublimidad en Schiller, pero su lectura no influyó en absoluto en los preceptistas. Menéndez y Pelayo, Estudios sobre la prosa del siglo XIX, selección de J. Vila Selma, Madrid, CSIC, 1956, pág.75

³⁰⁹- Curso de Filosofía, op.cit., pág.297

³¹⁰- Principios generales de Retórica y Poética, Madrid, Gaspar y Roig, 1862, 9ªed., pág.116

utilidad del Sublime estético en esta preceptiva es casi nulo, cercado por la esencialización de la belleza y por una errónea lectura de Hegel en la fuente. Si el arte aspira a una idea, cuya forma reconocemos, la Sublimidad permanece en la esfera de lo inefable, es una pretensión, un impulso. Lo auténticamente contradictorio es la reflexión al Sublime en la naturaleza: es posible cuando pierde sus límites: "Así lo infinito, no teniendo forma que lo exprese, es sublime, y lo es por consiguiente todo lo que tiene algún punto de contacto con lo infinito, como el mar, una montaña, cuya frente se pierde en las nubes, un precipicio sin fondo..."³¹¹ La tradición retórica, incluso la menos estricta de los seguidores de Longino nunca creyeron que no se pudiera expresar cualquier cosa con palabras. Desde el punto de vista de Gil de Zárate, el arte es insuficiente para desvelar la forma del infinito; podemos percibir lo Sublime, pero no lo reconoceremos escrito o pintado o esculpido. La naturaleza es superior al arte, y de éste sólo hemos de esperar el encuentro con la Belleza³¹² que es unidad y variedad, por tanto conmensurable. El ejemplo es repetido por Coll y Vehí con su habitual sincretismo es asuntos de Estética: "La sublimidad, según Cousin, consiste en la ausencia de límites, en lo infinito. El placer que nos causan los objetos sublimes, además de ser también puro y desinteresado, es un placer austero, acompañado de admiración, y a veces de temor."³¹³ Sin embargo vuelca sus conocimientos en el Sublime retórico donde sorprende como muestra del retraimiento de la Retórica ante la Estética, dando más importancia a las disquisiciones kantianas sobre el Sublime matemático y dinámico y a los temas que reflejan Sublimidad (la poesía bíblica, la de tema bélico..): "La sublimidad propiamente dicha es, por consiguiente, una cualidad del pensamiento o de los objetos, más bien que una cualidad de la elocución; es la noble elevación del espíritu hacia lo infinito; es "el sonido de las

³¹¹- Idem, idem

³¹²- Es curiosa que la fortuna de la apelación al ejemplo de los ríos como manifestación de lo extraordinario desde Longino (...no admiramos los pequeños arroyos, aunque sean transparentes y útiles, sino el Nilo, el Danubio, el Rin y, mucho más, el Océano.") se mantenga en cierto modo inalterable, pero desleída. Para Longino el tamaño mostraba cómo la admiración del hombre tendía a lo extraordinario, para Gil de Zárate es una simple metáfora de los límites humanos entre lo bello (lo medible) y lo Sublime (lo que carece de términos de comparación): el río es bello cuando vemos las dos orillas ("fácilmente hallamos medios de representarlo"), pero "...se convierte por fin en sublime, cuando ya no vemos las orillas y va a perderse en el Océano."), idem, id.

³¹³- Elementos de Literatura, Madrid, Imp. de Rivadeneyra, 1857, 2ª ed., pág.6

almas grandes."³¹⁴ Había ocurrido que la importancia de los tratados sobre lo Sublime (por ejemplo Burke se tradujo en 1807, ya vimos antes que algo de Schiller se tradujo en los años 20...) cedieron ante la importancia de un Sublime literario que actuaba como síntesis de lo puramente retórico y lo estético con la punta de lanza de Boileau: había temas sublimes, géneros que contenían sublimidad...; casi todos por extensión del significado de una familia de palabras que expresaban grandeza, magnificencia, elevación, gravedad, conmoción... Apenas Coll hace referencia a otra cosa que no sea la adecuación de unos temas bajo la deseada huida de la hinchazón del discurso³¹⁵; como Longino, parece dudar del discurso figurado en exceso y opta por la sencillez: "La expresión de los afectos sublimes es generalmente simple y concisa. Una sola palabra, el silencio mismo, una contestación sencilla o festiva, bastan a veces para revelar todo el temple de las almas grandes."³¹⁶ El Sublime estético era indudablemente un desatado impulso del genio: "Una gran verdad, un principio que entrañe ilimitadas consecuencias, todo pensamiento que revele la fuerza poderosa del genio, nos admira, nos conmueve. Arquímedes pidiendo un punto de apoyo para mover el universo, expresaba un sentimiento sublime."³¹⁷ La tematología de lo Sublime tiene tres procedencias: las imágenes de la naturaleza y procesos de extraordinario poder: tempestades, escarpados precipicios, el firmamento, grandes batallas, caídas de los imperios, también los bíblicos creación, juicio final, paraíso o infierno³¹⁸; los afectos de índole moral, como las frases célebres de situaciones de gran intensidad dramática o "festiva"³¹⁹; y en tercer lugar la

³¹⁴- Op.cit., pág.177

³¹⁵- Tema de la doctrina retórica clásica interpretado como un vicio del estilo elevado o grave, equiparado metafóricamente a un tumor en la Retórica a Herennio, Barcelona, Bosch, 1991, pág.257. También lo indica así el propio Longino, de donde lo recoge Boileau.

³¹⁶- Idem, pág.180

³¹⁷- Idem, pág.181

³¹⁸- Sería lo propio del Sublime infinito de raíz kantiana y hegeliana (pese a quienes creían que eran procedencias diversas, otros siempre admitieron la filiación de ambos), admitiendo la división entre dinámico y matemático; en realidad una complementariedad.

³¹⁹- Por ejemplo, en el primer caso: "Edipo dice a sus hijos: "Acercáos, abrazad a vuestro..." La voz expira en sus labios, y en esta reticencia consiste la sublimidad", págs.180-181. Interesa anotar que se consideran sublimes frases ingeniosas o cómicas que rebajando la tensión mantienen la posibilidad del

belleza intelectual de las grandes verdades³²⁰.

La procedencia de las ideas de Coll y Vehí son producto de una síntesis compleja. Si explicamos brevemente a Kant y a Hegel es sólo por acudir directamente a las fuentes que van a convertirse en secundarias cuando los divulgadores tengan que enfrentarse a las teorías románticas. Para estos años se prefería leer a autores que habían maleado las doctrinas de sus antecesores de una u otra manera. Por ejemplo, Solger, Rosenkranz o Vischer aumentaron la distancia que separaba al hombre de la Belleza y también a la Belleza de lo Sublime³²¹. Los divulgadores del Eclecticismo también provocaron esa fractura, comenzando por Jouffroy. Culmina en ellos un proceso de retirada de la Belleza natural cuando se quiebra la línea que separa a ambos incommunicablemente, ya apuntado por Kant. En palabras de Jaus: "En tal libro [Crítica del juicio] lo bello natural cedía tras la determinación de lo sublime. El agrado desinteresado por la belleza natural conserva el antiguo concepto mundano de una teoría contemplativa, mientras que el placer negativo de lo sublime es el resultado del enfrentamiento con la naturaleza bruta, ilimitada y sin objetivos."³²² En ese punto se encontraba Milá y Fontanals, de quien provienen las ideas de Coll³²³,

contrapunto. Esto es en parte herencia de la doctrina retórica clásica; mediante la virtud de la risa nos oponemos a la del patetismo, dolor o conmiseración. Como dato añadiré que los ejemplos de este tipo vienen de los tomados en el Teatro crítico de Capmany. Vid. David Pujante, El hijo de la persuasión, Logroño, Gobierno de la Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1996, págs.92 y ss.

³²⁰- Principalmente trata de pensamientos afectos a la divinidad en la Biblia, como el famoso "Ego sum qui sum", palabras pronunciadas por el mismo Dios. Pág.181

³²¹- Sergio Givone, Historia de la Estética, Madrid, Tecnos, 1990, págs.85-88

³²²- Las transformaciones de lo moderno, Madrid, Visor, 1995, pág.111

³²³- Hay muchos ejemplos, algunos ya citados aquí de Menéndez y Pelayo, pero recurramos al padre Blanco García: "Sus Elementos de Literatura y su Estética y Teoría Literaria inician la restauración de tan difíciles y desdeñados estudios sobre amplias y filosóficas bases, no en todo ajenas al idealismo germánico, pero en las que predomina un espíritu de selección prudente." En ese aspecto se comenta su modificación de las teorías de Kant y Hegel sobre la finalidad sin fin y el sublime matemático y dinámico. Muchas de sus ideas provenían de otro divulgador de gran influencia en el pensamiento católico, que supo ver las ideas germinales de filósofos católicos, fundamentalmente santo

intentando comprender la nueva relación del hombre con la naturaleza y el arte. Para su concepción de filósofo y de teórico de la Literatura, a la vez, hay dos observaciones que van a explicar en gran medida cuál será su lectura interesada de un Sublime cuasireligioso y moral pidiendo que el sentimiento estético se subordine a los deberes religiosos y morales y dudando de la moralidad de las impresiones estéticas: "...muchas que tienen un alto valor literario no son recomendables en el aspecto moral."³²⁴

Siguiendo a Milá, lo Sublime entra en la consideración de lo infinito, punto hacia el que convergerán ideas de grandeza y elevación. Bajo un sistema ecléctico de pensamiento se despojará al infinito hegeliano de la particularidad filosófica y se acercará a un plano diferente de actuación, el que conduce a una Calología en la cual Dios será la suprema Verdad, Bondad y Belleza. Lo Sublime es un indicador de valores inmateriales, por lo tanto, en contra de Kant y sus seguidores, se convertirá en un grado de Belleza, el mayor, entrando en contraste con el menor: lo cómico, feo o absurdo, de que hablaremos un poco más adelante. Por comparación, el Sublime estético se coloca en un lugar de preeminencia, desprovisto de ningún otro criterio que no sea la aspiración superior. Esos grados de lo sublime, lo bello y lo cómico se repiten indefectiblemente incluso en los kantianos como Núñez de Arenas ("lo sublime es una gradación de lo bello")³²⁵, Álvarez Espino (1870), Campillo (1872), o Rabal y Díez (1878). En el año de 1882 se publicó una traducción de Miguel José Moreno al español del tratado de Longino, que había circulado manuscrito en los primeros años 30 del siglo³²⁶. Es una muestra del interés que suscitaba este tema cincuenta años después, con un deseo de clarificar expresamente la diferencia entre el estilo sublime y la Sublimidad, lo realmente descrito por el autor griego a su parecer³²⁷. Este tratado, aparte de problemas interesantes de traducción³²⁸, es un diálogo constante

Tomás, el padre Taparelli y su Ragione del bello. En La Literatura española en el siglo XIX, Madrid, Sáenz de Jubera, 1892, vol.II, págs.582-583

³²⁴- Obras completas, Tratados doctrinales de Literatura, Barcelona, Verdager, 1888, tomo I, pág,7

³²⁵- Op.cit., págs.77

³²⁶- Tratado de la Sublimidad, Sevilla, Librería Española y Extranjera de R. Tarascó y Lassa, 1881. Miguel José Moreno falleció en 1848.

³²⁷- Op.cit., pág.17

³²⁸- Pongamos el ejemplo máximo de una de las tres definiciones que dio Longino de lo Sublime, "el eco de un

con la traducción de Boileau. El Prefacio y las notas no dan noticia alguna del Sublime estético, son el trabajo de un lingüista con formación retórica³²⁹.

Los manuales de Estética de los últimos años, algunos cercanos al Krausismo, otros simplemente receptores de ideas calológicas, siguen viendo en el Sublime un problema de grado. Rodríguez Miguel, en sus Nociones de Estética³³⁰, muestra a las claras el cambio propuesto en España. Tras analizar la etimología de la palabra (el latino **superum limen**, o "mansión de los dioses") pasa a explicar que hemos seguido en nuestro país las teorías sobre el Sublime infinito de Kant, Hegel y Vischer. Cita después las definiciones de Jouffroy, los anteriores, Jungmann, Taparelli o Léveque. Es así como pasa a los manuales de Preceptiva un conjunto de definiciones autoexcluyentes³³¹ que van formando una idea central de elevación y magnificencia³³², un ideal al que no podemos más que aspirar y nunca poseer. Los preceptistas dudan entre afirmar que hay un Sublime positivo y otro negativo³³³ pues la Calología negaba esta posibilidad. Al final el componente didáctico-moral, inmerso en las intenciones

espíritu noble", según García López, op.cit., pág.160. Moreno defiende la suya, "el eco de un alma grande", frente a la de Boileau y Valderrábano, "imagen de la grandeza del alma". Op.cit., pág.263

³²⁹- En ese aspecto destaca la afirmación de que Longino sólo trató del género o estilo Sublime por su insistencia en utilizar una serie concreta de adjetivos: grado, magnífico, elevado, grandilocuente, sublime..., que a su entender forman parte de la descripción retórica, pág.18

³³⁰- Op.cit., págs.72-75

³³¹- Sánchez de Castro después de enfrentar las teorías de alemanes (desarmonía entre esencia y forma) y franceses (problemas de límites), opta por definirlo mediante la neutra alusión al infinito que ya nada significaba. En Literatura general, Madrid, Nueva imprenta y Librería de San José, 1887, pág.68

³³²- "Una medida extraordinariamente alta, plenitud de la bondad intrínseca...", de Jungmann, La belleza y las bellas artes, Madrid, Pascual Conesa, 1873, tomo I, pág.248

³³³- Jungmann dice que no puede haber un Sublime negativo, en contra de la opinión de Schiller y Vischer. Op.cit., pág.277. Krause, por su parte, decía: "De aquí que todo lo puramente sublime, divino o humano, sea sublimemente bello, mientras que todo lo que es contrario a Dios y a la humanidad no es en tal sentido bello ni sublime, sino indigno y repugnante.", en Compendio de Estética, op.cit., pág.62

de los preceptistas y en las fuentes de las que provienen sus teorías, estraga las posibilidades inmensas que había creado el Sublime estético en las ideas radicales románticas. El afán del antihéroe o del proscrito o el infamado, temas adictos, con personajes como Fausto, el Satanás de Milton, los clásicos Edipo y Medea, no son muestra de Sublimidad, sino por el contrario, el viejo lema de enseñar lo incorrecto para conocer lo correcto, con que el arte clásico superaba su repugnancia a la falta del decoro en ciertas obras. Son sólo muestra del artificio de los poetas: "En las obras artísticas, sí, la pintura de los grandes malvados puede, en ocasiones, ser legítima y concurrir al fin del arte, y puede estar hecha con tal perfección y acabamiento, que manifieste la grandeza del artista y la sublimidad de su genio creador."³³⁴ Sí es cierto que la imitación parecía supuestamente superada por el genio imaginativo, pero el arte seguía siendo superior a la naturaleza y tenía sus reglas fijas e inalterables. Las perspectivas que parecían abrirse al anunciarse la Estética romántica sobre la Sublimidad acaban en un sentido temático de tipo religioso y moral, con nula función productiva para la Poética. Un tema más de estudio, referencia de principios morales que se objetivarán en los criterios valorativos de las obras y autores que recurran a ellos.

Las rígidas estructuras de la Literatura filosófica española decepcionan nuestro afán de preguntarnos qué sentido tiene incluir el tema de lo Sublime estético recortado y restringido a la tematología de la moralidad como no sea un sencillo rellenar un hueco necesario, dar una pista que se diluye, usar de algunas armas para luchar contra otros fines, por ejemplo el arte por el arte, la libertad creadora del artista, la influencia de la lectura interpretativa simbólica o mitológica³³⁵ y el ascenso de categorías anticalológicas: lo cómico, lo ridículo o lo feo, que formaban parte de la teoría de la belleza. Todos esos factores, elevados en su potencialidad, incluyen tendencias de libertad imaginativa³³⁶.

Las categorías de la Estética romántica que tratan de criterios de belleza parten de diferentes caminos³³⁷. La

³³⁴- Sánchez de Castro, op.cit., págs.73-74

³³⁵- Viene de Creuzer y se culmina en Hegel. Vid. Todorov, Teorías del símbolo, Caracas, Monte Ávila, 1981, pág.302

³³⁶- Más adelante nos referiremos a cómo la sentimentalidad romántica desbordó los cauces de la Poética clasicista y qué límites se establecieron. Baste recordar que el Sublime estético no puede ser ajeno a este proceso tradicionalmente medido. Vid. García Berrio, Teoría de la literatura, Madrid, Cátedra, 1994, págs.166 y ss.

³³⁷- Muy interesante es el que inaugura Burke asociando lo terrorífico o lo profundamente doloroso, valor negativo entendido

potenciación del genio creador, los criterios de belleza ideal y real y sus componentes, son la caracterización de unos valores que superaban lo **aptum** retórico-poético. La moralidad positiva o negativa del arte, el decoro oratorio, el gusto, actúan sobre los factores principales de una nueva sensibilidad que los preceptistas españoles tendrán que asumir de alguna manera. La respuesta no puede ser más simple: un tema categorial más de la teoría de la Belleza, matizado y reglado hasta mínimos que puedan ser aceptados en la didáctica escolar. Veremos en sus críticas históricas cómo los textos y los autores del canon formativo nunca corresponden a la presencia de formas y temas que el decoro, entre otros factores, permita censurar.

Si ya Kant había diseñado diversas categorías de la Belleza, como la satisfacción que suponían lo agradable y lo bueno unidos al interés, es después de Hegel cuando sus continuadores culminan lo que Croce llama "modificaciones de lo bello"³³⁸. Esas modificaciones tienen que ver con las teorías de la Belleza; aquellas que se dividían en real e ideal, como las de Cousin influyeron en los preceptistas hasta el punto de censurar constantemente el valor intrínsecamente estético de lo que no fuese bello. Bajo criterios neoclásicos el gusto por lo feo está completamente ausente de las preceptivas, sus modelos evocan la clasicidad perdida, lo feo no es interesante, contraponiéndonos a Friedrich Schlegel³³⁹. Lo cómico o ridículo puede ser artístico

positivamente, a lo Sublime como una impresión muy fuerte y desbordante, por ejemplo ante la muerte. Debemos preguntarnos cuánto de puramente lingüístico hay en todo ello: el **terrific** inglés determinante de un valor intensivo (The Oxford English Dictionary, Oxford, Clarendon Press, 1989, vol. XVII, pág.817), herencia del **terrible** francés, también puramente intensivo como *extraordinaire, grand...* (Paul Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, SNL, 1975, tomo VI, pág.525). Los valores extensivos de enormidad del **horrible-terrible** español también se asocia a fenómenos de la naturaleza que nos atraen por su grandeza, como los fenómenos que describía Coll y Vehí (Rufino J. Cuervo, Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1993, tomo V, pág.231)

³³⁸- Estética, op.cit., págs.304 y ss. Croce pone en el mismo lugar ciertas modificaciones nacidas de "hechos y estados psicológicos", como lo cómico en la Poética de Aristóteles o el mismo Sublime. Muchos autores de la Ilustración, como lord Kames en sus Elements of criticism (incluye la grandeza, la sublimidad, lo ridículo, el espíritu, la dignidad, la gracia), habían ayudado a diversificar el vocabulario crítico.

³³⁹- Vid. la introducción que escribe el traductor a la Estética de lo feo de Karl Rosenkranz, Madrid, Julio Ollero editor, 1992, págs.14-39

en escasos momentos de gran expresividad. No es el momento de detenernos en las diferencias entre los posthegelianos Rosenkranz o Vischer acerca de si el Sublime tiene su contrario en lo cómico o de si es en cambio de lo feo³⁴⁰, o la tensión entre fondo y forma, si lo es de asumir cómo en la tematización de la Estética los caminos que consideramos hoy día más modernos, y que más interés tienen para definir las creaciones del arte moderno, son censurados en nuestras preceptivas bajo los criterios classicistas de verdad y belleza rebautizados en las teorías calológicas, y en general en la moralidad de fines del arte y en la producción de modelos de belleza. Muchos de estos filósofos, como de nuestros preceptistas, no ejemplificaban con autores modernos, contemporáneos suyos. Parte del debate sobre el Naturalismo debe mucho a las reacciones de aquellos que situaban a la Belleza por encima de la realidad natural, y ese debate tiene en la novela moderna su punto culminante³⁴¹. Nada más diremos de las categorías de Belleza en las preceptivas españolas por su escasa utilidad en materia de Poética y su bajo perfil filosófico. El seguidismo de la actitud definitoria: la Literatura es la manifestación de la belleza, nada amparaba a los que creían en las teorías que negaban los grados de la belleza y mucho menos a las que pensaban que lo feo o lo cómico y sus categorías formaban parte de ella. Podemos resumir algunas actitudes en palabras de Pedro Juste: "Podemos, por lo tanto, concluir afirmando que, en realidad, no deben considerarse como grados de belleza propiamente dichos más que lo agradable, lo bonito y quizás lo sublime; pues lo gracioso, lo elegante, delicado, majestuoso, grandioso, etc., son elementos o aspectos varios que la belleza puede ofrecer. Lo cómico no es bello en sí, y sólo puede serlo, bien porque su manifestación artística sea bella en virtud de los medios de que el artista se valga para realizarla, bien porque presentándose en oposición con los elementos de belleza de la obra, contribuya a darla mayor realce o a llamar más especialmente la atención sobre aquellos."³⁴²

³⁴⁰- En la misma introducción. En el cuerpo de texto se nos dice: "Muchos teóricos de la estética contemporánea toman precisamente a lo cómico como antítesis de lo sublime y consideran a lo bello absoluto como unidad de lo sublime y lo cómico. Pero lo cómico no se contrapone simplemente a lo sublime, se contrapone en general a lo simplemente bello. Op.cit., pág.94

³⁴²- Literatura General, Madrid, Tipografía Reina, 1895, tomo I, pág.84

III-3-5-2 Categorías creativas de la Literatura. La imaginación. La sensibilidad. El genio

La Preceptiva escolar había ido poco a poco construyendo su contenidos temáticos a partir de la imitación sucesiva. Cada una de ellas era un eslabón en mayor o menor medida, según la habilidad o los conocimientos del profesor y el público al que se dirigía. La Estética ayudó a centrar en torno a la Belleza la esencialización de la Literatura. Pero la experiencia estética iba mucho más allá en cuanto el Empirismo y el Sensismo asociaron la percepción de la Belleza a la pura percepción intelectual y a los fenómenos que el arte producía en nosotros. Cuando Kant recogió de diversas fuentes, que intentaremos clarificar, y convirtió en categorías estéticas (según los límites terminológicos de Baumgarten) algunos principios compartidos con la Teoría literaria, los preceptistas españoles fueron incorporándose a la modernidad. No podemos decir que fuera tarde, sí podemos decir, en cambio, que fue un problema de intensidad, y de duración de unos criterios apoyados en el didactismo moralizante. Los términos estéticos que se refieren a la creación habían existido en la Teoría literaria como índice de productividad. Afectaba a las teorías imitativas, a la vigencia de las reglas, a la preeminencia del **ars** sobre el **ingenium** o viceversa, a la finalidad de la poesía y a su esencia misma. Son criterios además potenciados con particular virulencia en el Romanticismo hasta ser claramente definidores de escuela: todos volcaríamos simplificadoramente nuestras concepciones para afirmar que tal movimiento se define por la potenciación de la imaginación creadora, la hegemonía del genio y el cambio a una nueva sensibilidad³⁴³. No vamos a confundir ciertos conceptos que llevados a su máximo desarrollo afectarían a toda construcción literaria, por ejemplo imaginación y fantasía. Interpretaremos la materia y función estético-filosófica de que estos conceptos se cargan en el siglo XVIII, por poner un límite operativo

³⁴³- i.e. Tatarkiewicz: " [se define] el romanticismo como la lucha entre el sentimiento y la razón.[...] Una definición que tiene afinidades con la anterior: el arte romántico es el arte que depende de la imaginación. Una convicción romántica es que la poesía, y el arte en general, son principalmente, o incluso únicamente, una cuestión de imaginación.", Historia de seis ideas, op.cit., pág.224

estricto³⁴⁴. En el siglo anterior, los criterios del ingenio distinguido del intelecto y la formación de unos criterios hedonistas propicios para el esteticismo barroco³⁴⁵, han ayudado a que la Estética se enfrente poco a poco a la intelectualización progresiva de ciertos valores que vacilaban entre las teorías sensualistas y que se llevaban de la mano, cuando la potenciación interesada de uno atraía a los demás³⁴⁶. Quizás el resultado más evidente era que tras los criterios de Muratori sobre la fantasía, de Bacon o de Vico³⁴⁷.

El cambio español hacia nuevos valores estéticos se refleja más que nunca en nuestra particular dualidad Blair-Batteux. La traducción del francés es ajena a las corrientes más novedosas de la Estética de finales de siglo. Refleja sus condicionantes del estricto Neoclasicismo en las teorías imitativas: así el ingenio no consiste en imitar la naturaleza tal como es, sino lo Bello³⁴⁸. La doctrina neoclásica se refuerza con la presencia de La Harpe y su Liceo. Para aquel sistema, la imaginación y el sentimiento ya formaban parte integrante de la verdadera poesía: "es imitación en estilo armonioso, ya fiel, ya hermosada, de cuanto la naturaleza puede tener, en lo físico y en lo moral, más capaz de afectar a la imaginación y al sentimiento."³⁴⁹ Ni Batteux ni Arrieta tenían intención de romper definitivamente el criterio

³⁴⁴- No olvidemos, cuando nos encontremos ante algunas afirmaciones supuestamente novedosas, que ya habían sido expresadas en ciertos contextos. Por ejemplo, Filóstrato (siglo III) había afirmado en su Vida de Apolonio que la imaginación de un artista es más sabia que su imitación.

³⁴⁵- Vid. García Berrio, Formación de la Teoría literaria moderna, 2, Murcia, Universidad, 1980. Todo el segundo libro nos deposita en los albores del Diecisiete, con constantes polémicas y el triunfo final del ideal formal-hedonista.

³⁴⁶- Elio Franzini, La Estética del siglo XVIII, Madrid, Visor, 2000

³⁴⁷- Vico es hoy una piedra de toque incuestionable del Prerromanticismo, cuestión aparte de sus propias contradicciones y de sus influencias posteriores. Importa principalmente la no disociación entre fantasía y razón (que ya apuntó Menéndez y Pelayo), la consecuente adecuación de la poesía a la fantasía y la cuestión peliaguda de la verdad poética frente a la verdad lógica, que lo convierte en un continuador del espíritu aristotélico de Robortello o Castelvetro. En Galvano Della Volpe, Historia del gusto, op.cit., págs.64-66

³⁴⁸- Principios filosóficos de la Literatura, op.cit.,1797 tomo I, pág.19

³⁴⁹- Op.cit.,1801, tomo V, pág.439

imitativo: la imaginación tenía su duplicidad en la creación y era necesaria, como ya había dicho Blair, para escribir novelas y cuentos³⁵⁰, entendidos como narraciones de diversas aventuras maravillosas...

El Sensualismo había determinado perfectamente la primacía del efecto del arte en el hombre produciendo un psicologismo prematuro, previo a la subjetividad de Kant. Por ello se hace especial hincapié en aquellos factores que dependen de la concreta y libre volición del escritor retrayendo factores externos como las reglas preceptivas de la imitación o la **retractatio**. Los preceptistas españoles empezaron a defender las teorías sensualistas a destiempo, cuando la semilla del cambio ya había germinado en toda Europa. Los principales de ellos en estos años representaban la teoría Neoclásica con altibajos y disfunciones internas. Reynoso, Hermosilla y Lista tenían claro que las Bellas Artes se dirigen a la sensibilidad para producir placer, y que ésta influye en la formación del gusto junto al conocimiento de las reglas inmutables³⁵¹. La labor de la imaginación en la poesía es el modo como el genio encuentra el secreto de la composición normada. Así lo afirma Lista en la introducción a sus Lecciones del Ateneo cuando ataca los tópicos que diferencian a la poesía Clásica (la grecolatina, que apelaba a los sentidos, la imaginación... El hombre exterior) de la Romántica (la medieval, de grandes pasiones individuales, que representa al hombre interior). Sólo un espíritu imbuido de normativismo, pero también de cierto sentido pragmático-lógico y de un gran conocimiento de la historia y las modas literarias, puede afirmar lo siguiente: "Una y otra carrera están abiertas igualmente al genio. Cualquiera de ellas se puede emprender con tal que agrade, que interese, y sobre todo que respete la moral."³⁵² La moralidad, lo repetimos, es la brida que detiene la incursión de las más profundas novedades de libertad expresiva. Aún así los sensistas españoles debían poder explicar satisfactoriamente algunos problemas que la Estética romántica ya había colocado sobre el tablero del Arte. Por ello las épocas de transición producen algunas situaciones de falta de claridad de conceptos. Sería el caso de Agustín Aicart (1829), de Mata y Araujo (1834, 4ªed.) o de Ribot (1837). Otros optan por la pertenencia a la clasicidad de la teoría horaciana, como Martínez

³⁵⁰- Por ello estamos más cerca de la fantasía o de la capacidad de inventar que de un proceso mental intelectual. En ese sentido se citan las palabras de Montaigne: "la imaginación es la loca de la casa". Op.cit., 1805, tomo IX, pág.148

³⁵¹- Hermosilla, Arte de hablar en prosa y verso, Madrid, Imprenta real, 1826, tomo II, pág.273

³⁵²- Lecciones de Literatura explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico, Madrid, Nicolás Arias, 1836, pág.II

de la Rosa (1827) o Braulio Foz (1820)³⁵³. En España parte de culpa tenía la escasa y sesgada información filosófica y la mal digerida doctrina de Blair, cuando todos debían estudiar aquella traducción obligatoria. Me refiero a la definición de la Literatura como imaginación, repetida impunemente por preceptistas que nunca abandonaron la doctrina de la imitación, ni tenían sobre la imaginación teoría alguna que defender³⁵⁴.

Blair había escrito su manual a partir de notas para las clases de Retórica. Cuando se nos dice claramente qué autores, citados como filósofos, son tomados para ilustrar los capítulos de Estética, queda perfectamente claro que ya se entendían como pertenecientes a dos saberes distintos aquellos viejos puntos de contacto entre la Teoría literaria y estética, principalmente los que ahora nos ocupan. Respecto a la creación literaria, unida a

³⁵³- Para ellos el genio es lo mismo que el ingenio: la capacidad del autor para imitar a la naturaleza según las reglas eternas de la poesía. No deja de ser una de las cualidades del poeta. Cuando Foz analiza la disposición al ingenio en su método de enseñanza lo vincula a no apartarse de esa imitación, como hicieron los antiguos llegando a la perfección en todos los géneros, para lo cual hemos de imitar todos sus modelos. En Plan y método para la enseñanza de las letras humanas, Valencia, Muñoz y Cía., 1820, págs.6-7

³⁵⁴- El mismo Lista negaba al genio la condición principal que le dedicaron los románticos: "el genio nada crea, imita y compone con elementos de varios ejemplos." Es evidente que se refiere al ingenio del poeta siguiendo los principios filosóficos de la Literatura. Y por qué no decirlo, un trasunto de las operaciones retóricas de la **inventio**. La cita es tomada de Luis Sergio Huidobro en la introducción a los Estudios de Literatura y de Crítica de Fernández Espino, Sevilla, Imprenta de la Andalucía, 1862, pág.XVIII. Por su parte, Diego Martínez Torrón (Ideología y Literatura en Alberto Lista, Sevilla, Alfar, 1993, págs.374-376) no parece darnos la razón cuando interpreta que Lista avanza decididamente un paso hacia el Prerromanticismo al entender que la poesía era imaginación y pasión frente a la prosa, en la que la razón impera, como parte de un programa que separaba Retórica y Poética tradicionalmente en el tratamiento de los géneros. Pero esto es algo que no podemos centrar en el Prerromanticismo con exclusividad, cuando en pleno Clasicismo los filósofos como Bacon ya lo habían instituido. Por otro lado entiendo que la modernidad de Lista estriba más en la búsqueda de una Ciencia de la Literatura basada en reglas filosóficas que en la apreciación de categorías críticas ambivalentes como hemos visto en el texto de las Lecciones. La pertenencia o no a una de las dos escuelas pasa a un segundo plano cuando lo verdaderamente crucial es la contradicción teórica interna del propio Neoclasicismo, y más aún del tardío proceso español.

ciertos procesos internos de la Retórica³⁵⁵, Blair tenía ante sí las numerosas manifestaciones sobre la imaginación del área de influencia anglosajona. Optó por acudir directamente al magisterio de Addison en su obra Los placeres de la imaginación de 1712³⁵⁶, influyente por todos los aspectos; más aún si trazamos una línea hacia Kant pasando por Burke³⁵⁷, estimulando los factores intelectivos del creador o del artista (genio en sus palabras) junto con los del receptor, potenciados por el Sensismo. Addison asentó las bases del Romanticismo; entendió por tales placeres casi lo mismo que Locke: "lo que nos dan los objetos visibles", y las fuentes de donde emanan son lo bello (belleza), lo sublime (grandeza) y lo pintoresco (singularidad)³⁵⁸. La imaginación sublime es lo que perdura en nosotros de la poesía, ya que se imita lo que se imagina no lo que se ve ni lo manipulado por el hombre (de nuevo lo Sublime es un problema de grado: de belleza o de conocimiento, como un jardín sin la mano del hombre o el mar embravecido)³⁵⁹. A diferencia del Sensismo

³⁵⁵- Las teorías sobre la capacidad de generar y crear discursos sufre profundas modificaciones. La Lógica intenta ocupar definitivamente el lugar de los viejos procesos discursivos. Será un síntoma más del desplazamiento de las virtudes persuasivas hasta las capacidades subjetivas del orador. Lo veremos particularmente en el capítulo III-4

³⁵⁶- Cito por la edición de Tonia Raquejo, Madrid, Visor, 1991. Es interesante el rastreo que hace Raquejo en busca de su influencia en España. Desde la traducción francesa de 1714 ya se conocía y fue entrando lateralmente a través de algunas ideas diseminadas en los artículos de El Pensador y El Censor y de otras tomadas por Luzán (muy escasas y parciales) y por Jovellanos (cuando acudió a Blair). Finalmente el propio Munárriz lo traduce en el volumen III de la famosa revista Variedades de Ciencias, Letras y Artes en 1804. Op.cit., págs.42 y ss.

³⁵⁷- En Francia también influyó el pensamiento inglés. Alicia Yllera repasa las teorías que Du Bos expone en sus Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura (1719), la mayoría de ellas por fuente de Locke y otros pensadores empiristas. En Teoría de la literatura francesa, Madrid, Síntesis, 1996, págs.158-162

³⁵⁸- Los placeres de la imaginación y otros ensayos de "The Spectator", op.cit., págs.30-33

³⁵⁹- Idem, págs.38 y ss. Dice Estrada sobre este filósofo: "La imaginación empieza a trascender los límites de la mera mimesis de la naturaleza y es ahora capaz de producir obras originales de su propia creación. La teoría de Hume sobre lo trágico, la de Burke sobre lo sublime, las de Akenside, Hutcheson, Pope, Warton, Johnson, Gerard, Bodmer, Breitinger, etc., sobre la imaginación y el genio, se inspiraron directamente

francés, Addison creía que el juicio estético podía residir en la razón y no en el sentimiento³⁶⁰.

El manual de Blair-Munárriz insta una definición novedosa en las letras españolas (por su repercusión en el sistema educativo y su difusión, pese a que fue Jovellanos el primero en conocer las virtudes de este tratado y traducirlo), que sin embargo no generó un gran debate. En la isla nativa del predicador escocés, casi por esos mismos años, Wordsworth había tomado el testigo de Blair, y de sus teorías se desprendía una novedosa teoría poética que implicaba a la definición (la expresión o el desborde del sentimiento o surge de la imaginación), al poeta (en cuya naturaleza coexisten todas las pasiones y sentimientos humanos) y a la poesía en sí (su lenguaje y su valoración suprema)³⁶¹. En España no fue posible aceptar todas estas condiciones hasta que no llegó el momento de importar criterios de los filósofos postkantianos. En los primeros 40 años de siglo predominaban las teorías clasicistas imbuidas de sentimentalismo, para el que sí fue posible la aceptación de la pasión en ciertas formas poéticas como la oda³⁶², o en la teoría sobre el supuesto origen de la poesía³⁶³. Pero para ellos la imaginación seguía siendo la "representación de cosas sensibles"³⁶⁴. Bueno es decir que el maestro Blair tampoco había ido mucho más allá. El genio para él seguía siendo similar al ingenio clasicista (por un lado había algo inexplicable y por otro tenía un control absoluto sobre las reglas del arte) por su facultad de ejecutar: "Es el talento o aptitud que recibimos de

en los ensayos de Addison." En Estética, op.cit., pág.181

³⁶⁰- Así lo afirmaba Du Bos, que pensaba que el mejor juez era el sentimiento y no la razón ya que el arte provocaba pasiones por medio de la sensibilidad. En Alicia Yllera, Teoría de la literatura francesa, op.cit., pág.159

³⁶¹- M. H. Abrams, El espejo y la lámpara, op.cit., págs.183 y ss.

³⁶²- "La oda es un cántico que expresa los sentimientos apasionados y arrebatados del corazón humano", en Mata y Araujo, Elementos de Retórica y Poética, Madrid, Eusebio Aguado, 1834, 4ªed., pág.195

³⁶³- "El origen de la poesía no es otro que la imaginación. Es producto de la fantasía humana.", en Agustín Aicart, Diccionario de la rima, Barcelona, Vda. e hijos de Brusi, 1829, pág.1

³⁶⁴- Como explicación a la definición de Blair en DCM y CP, Curso elemental de Poesía, Barcelona, Torner, 1828, pág.7

la naturaleza para sobresalir en alguna cosa."³⁶⁵ Recordemos la dependencia de Gerard, que pensaba que el juicio debía modelar las apreciaciones de la fantasía del genio hasta darles una coherencia científica³⁶⁶.

Esto último es realmente el definitivo paso adelante de multitud de categorías románticas que algunos críticos van a relacionar con lo irracional³⁶⁷ y otros con la sentimentalidad³⁶⁸, pero todos sin discusión con un proceso de subjetivización³⁶⁹ general del arte, fiel depositario del Sensismo filosófico anterior. Durante el siglo XVIII va produciéndose un cambio de sensibilidad expresado en una nueva confianza en la imaginación: ya no es sólo divagación, también es fuerza procreadora o creadora³⁷⁰. Es uno de los grandes logros de la Ilustración,

³⁶⁵- Lecciones de Retórica y Bellas Artes, op.cit., tomo I, pág.52

³⁶⁶- Abrams, El espejo y la lámpara, op.cit., pág.316.

³⁶⁷- Abrams justifica esta afirmación ateniéndose a la incompatibilidad entre las reglas neoclásicas y los procesos de irracionalización de las tesis organicistas del arte, entre las que imperan los criterios identificados con las ausencia "de artesanía": el genio natural, la composición inspirada, la gracia poética... Op.cit., pág.331

³⁶⁸- El espesor sentimental al que se refieren García Berrio y Hernández Fernández, La Poética: Tradición y Modernidad, Madrid, Síntesis, 1990, pág.43

³⁶⁹- Afirmado por el mismo Hegel para referirse a la diferencia entre el arte romántico-simbólico y el clásico, por lo tanto una definición basada en una oposición que hemos aceptado demasiado a la ligera, como recalca García Berrio: "Si en líneas generales la distinción de los periodos simbólico y clásico se corresponde con la periodización tradicionalmente establecida, el Romanticismo en Hegel no se adecúa con el periodo comprendido entre neoclasicismo y realismo, sino que definido aquél por la búsqueda de lo absoluto que el artista ejecuta de una manera subjetiva, espiritual y sentimental, definirá todas las realizaciones caracterizadas por esta serie de elementos - independiente de su cronología- a partir de la pérdida del ideal clásico.", en La Poética: Tradición..., op.cit., pág.46.

³⁷⁰- La asimilación de imaginación a inventiva, genio y originalidad fue necesaria para poder salir de un estatismo provocado por el sometimiento moralizante. Dice Wellek: "Las discusiones del siglo XVIII en torno al gusto ofrecen paralelo con otras acerca de las dotes que adoran al poeta: genio e imaginación. Otra vez llevaban a un callejón sin salida, al hacer tabla rasa del acto creador o anularlo, lo mismo que había

potenciado en las postrimerías del siglo: "Desde los años setenta y sobre todo ochenta del siglo XVIII, este concepto clave orienta las artes y el pensamiento. No es el Romanticismo lo que desarrolla la idea de la imaginación creadora, insiste Engell, sino ésta la que impulsa y sustenta el Romanticismo desde aquellas décadas cruciales hasta su auge en el siglo siguiente."³⁷¹

En las Preceptivas españolas no es fácil encontrar esta afirmación general, ¿cómo se sustentaría el conocimiento de las reglas preceptivas y cómo explicar la creación literaria si ya no es imitación? Por algunos lugares va escapando esta corriente modernizadora. Ribot entiende que la imaginación en la composición teatral "ya no está paralizada" por la restricción de las reglas y unidades: "Los ingenios más florecientes rompen las trabas que los sujetaban a la rancia monotonía del clasicismo."³⁷²

La teoría sobre la intuición creadora del genio y la inspiración, que nutre a gran parte del Sensismo y del Empirismo inglés, sin los cuales Kant, por medio de Baumgarten, Wolf o Burke, hubiera llegado a muy distintas conclusiones³⁷³, viene provocada por un cambio en la sensibilidad, por un nuevo juicio crítico del gusto sobre el arte. En todas partes es visible esta transformación, con mayor o menor virulencia. El caso más cercano

ocurrido con el gusto al identificarse con el juicio moral.". En Historia de la crítica moderna (1750-1950), op.cit., tomo I, págs.131-132

³⁷¹- Claudio Guillén resume palabras del libro de James Engell, The Creative imagination (1981). En Múltiples moradas, Barcelona, Tusquets, pág.128

³⁷²- Emancipación literaria, Barcelona, Oliva, 1837, pág.261. Por otro lado era también un tópico fomentado en los filósofos ingleses, poco contentos con la imitación, como Shaftesbury: "La teoría de Shaftesbury acerca de la espontaneidad de la creación artística nunca hubiera influido en la medida en que realmente lo hizo si, precisamente en ese punto, el desarrollo intelectual teórico que tiene lugar en él no hubiese sido completado y reforzado por otro movimiento espiritual.", en Ernst Cassirer La Filosofía de la Ilustración, México, F.C.E., 1948, pág.350. Es indudable que la debilidad de las reglas debía contraponer la fortaleza de un gran espíritu genial y sus concretas realizaciones poéticas.

³⁷³- Véase el resumen de Cassirer sobre los problemas que la Estética de la Ilustración pone de manifiesto. La subjetivización está profundamente imbricada en el fondo de las teorías sobre el genio y la imaginación. Todo proceso de introspección intelectual debe conducir directamente a la potenciación de esas categorías. En La Filosofía de la Ilustración, op.cit., págs.304-391

al nuestro sería el francés, en donde la Literatura acogió los procesos del citado cambio de sensibilidad y de presencia de una sentimentalidad desbordante (que conduciría a la expansión del Sublime) debida al poder enigmático del genio, antes que a las teorías directamente leídas en la sistematización filosófica³⁷⁴. El camino se abría expedito para que Cousin tradujera a su manera la transformación estética de algunas categorías muy presentes en la Teoría literaria de todas las épocas, reconvertidas con una especial intensidad. A su estela nace la modernidad estética española en la Preceptiva, todavía poco dibujada en el manual de Gil de Zárate, pero muy presente en el ambiente filosófico. Para llegar a construir un bello poema (la idea de que la belleza es el centro del arte ya es inamovible) se necesita el concurso de la imaginación, que no es memoria pasiva: "...la imaginación, por medio de la memoria, saca de este mundo material una infinidad de objetos bellos; sigue luego la operación de compararlos, combinarlos; y el ingenio saca de esto deducciones, mediante las cuales se eleva a la creación de este tipo ideal..."³⁷⁵ El funcionamiento de la facultad de la imaginación suple el concierto de la imitación como único elemento creativo junto al valor de la belleza ideal. Está tomado directamente de Cousin, para quien la imaginación es "asociación del sentimiento a otras facultades del espíritu"³⁷⁶; esta misma se divide en dos funciones principales: el gusto, apreciador, y el genio, que es el verdadero creador, superior a la propia naturaleza³⁷⁷. Hay una inevitable cesura entre la "facultad de sentir" de la Estética sensualista y la imaginación creadora romántica, que llevada a las más extrema expansión, debería haber suscitado una nueva finalidad no hedonista del arte; y también una radicalización de aspectos psicológicos de la creación artística³⁷⁸.

El introductor de Kant en España, Núñez de Arenas, habla de las condiciones subjetivas del arte: la imaginación, el gusto, el genio y la inspiración; todas ellas traídas a colación de las teorías de la Crítica del juicio. El paso de la sensualidad perceptiva, en cierto modo pasiva, a la actividad creadora de la

³⁷⁴- P. Bénichou, La coronación del escritor, op.cit., págs.206 y ss., donde se expone el ambiente previo a la acogida de las teorías espiritualistas en los escritos de Constant y de De Staël.

³⁷⁵- Gil de Zárate, Principios generales de Retórica y Poética, op.cit., págs.112-113

³⁷⁶- Curso de Filosofía..., op.cit., pág.236

³⁷⁷- Idem, pág.262

³⁷⁸- Garrido Palazón, La Filosofía de las Bellas Letras y la historia literaria en España, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992, págs.118-119

imaginación (no sólo añadiendo sino descubriendo cosas nuevas en los objetos), que el poeta extrae de sí mismo para interpretar el mundo es la gran aportación del Idealismo romántico en sus múltiples facetas y resultados: si el poeta crea, sólo compone a partir de lo que existe o si el producto de la creación es realidad o sólo artificiosidad, una construcción de la mente del poeta. Hay ejemplos para todos los gustos³⁷⁹; pensemos en la modernidad de la Poética suiza de Bodmer o Breitinger, en pleno siglo XVIII³⁸⁰ o en los autores todavía dependientes de la teoría mimética en su adaptación ecléctica a los principios ahora impulsados.

Las grandes teorizaciones acerca de la imaginación quedan siempre muy limitadas en el campo de la Teoría literaria española. Las afirmaciones de los autores del Romanticismo llevadas a extremos de intensidad no tuvieron eco en las asignaturas literarias³⁸¹. Los escritores ingleses, desde Blake en adelante, tenían con las teorías imaginativas una estrecha relación que casi convirtió sus obras y escritos en marcas de fábrica³⁸². En España, bajo la influencia de Cousin y de los críticos imbuidos de ideas kantianas y hegelianas, la imaginación adopta un lugar secundario, colocada en ocasiones como una servidora de la actividad productiva del genio creador en su aspiración a la belleza. En un primer momento, tanto Núñez de Arenas como Milá deciden estudiarla entre las condiciones de la Estética subjetiva, junto a las arriba citadas.

Su modelo alemán había dado la pauta necesaria para esta

³⁷⁹- Vid. José David Pujante, "Matizaciones a los orígenes y el concepto de imaginación romántica", Revista de Literatura, LII, 103, Madrid, CSIC, 1990, págs.188-189

³⁸⁰- Por ejemplo, para el último, "la poesía no es más que la formación en la imaginación de nuevos conceptos e imágenes" y la labor del poeta es "crear cosas que no son para los sentidos, es decir, de transformarlas desde el estado de la posibilidad al estado de la realidad." Apud Lubomír Dolezel, Historia breve de la Poética, Madrid, Síntesis, 1997, pág.69

³⁸¹- La Preceptiva española no admite afirmaciones rotundas como las que adornaron a muchos autores ingleses y alemanes, resumidas aquí por C. M. Bowra: "Los grandes románticos, pues, estaban de acuerdo en que su tarea consistía en descubrir por medio de la imaginación un orden trascendental que explicaría el mundo de las apariencias, y nos revelaría no sólo la existencia de las cosas visibles, sino también sus efectos en nuestro ser,...", en La imaginación romántica, Madrid, Taurus, 1972, pág.33

³⁸²- De hecho casi todo el libro de Bowra es un repaso a los autores ingleses con muy pocas aportaciones ajenas a su ámbito cultural.

ubicación. Para Kant el genio es naturaleza creadora, actividad, acción de constante y móvil construcción. Lo define y sitúa así: "Genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte. Como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza. Podríamos expresarnos así: genio es la capacidad espiritual innata (ingenium) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte."³⁸³ esas reglas no proceden de la imitación³⁸⁴, sino de la propia naturaleza del genio, que las crea y las compone a su capricho. Pero el genio es como el arte: su capricho o deseo se origina en la finalidad sin fin desinteresada; y sus reglas las crea él mismo, nacen de su interior. Los mecanismos, "facultades del espíritu", son un libre juego del entendimiento y la imaginación. En el caso de esta última, no se para en la asociación de ideas del empirismo cognoscitivo, sino que en la actividad estética se pone en relación al sujeto con la totalidad, de la que no hay ejemplo en la naturaleza, que llama ideas a la manera platónica: "... y es propiamente en la poesía en donde se puede mostrar en toda su medida la facultad de las ideas estéticas."³⁸⁵ En Kant hay un punto de encuentro de las relaciones entre el genio y las anteriores categorías de la inspiración, la autonomía del arte, la naturaleza y la creatividad. Sin embargo no con el inconsciente³⁸⁶, que sí importaba a Hegel en cuanto superación y encuentro en el saber absoluto. En ese sentido formaban parte de las cualidades del poeta el talento (mayor si se poseía una rica imaginación), la capacidad de penetrar en los misterios y en el conocimiento íntimo del asunto, y sus cualidades a la manera del genio de Kant: la inspiración y la originalidad³⁸⁷.

En la Preceptiva las facultades o cualidades subjetivas del

³⁸³- Crítica del juicio, op.cit., pág.262

³⁸⁴- "Todo el mundo está de acuerdo en que hay que oponer totalmente el genio al espíritu de imitación." Op.cit., pág.263

³⁸⁵- Idem, pág.271

³⁸⁶- Estrada Herrero, Estética, op.cit., págs.150 y ss. De Man nos recuerda el riesgo de desenfocar la mirada en los filósofos posteriores a Kant, en la estela de Hegel, cuando la mala interpretación impedía juzgar apreciativamente las bridas que la Crítica del juicio había puesto tanto a la imaginación como a lo Sublime. Dicho gráficamente: "Dado que el observador se halla presumiblemente a salvo en tierra, el miedo de que el mar salvaje lo pueda engullir es exactamente tan falsa, y por la misma razón, como la ilusión de que el cielo es el límite del agua. En Kant, los poetas no embarcan hasta alta mar." En La ideología estética, Madrid, Cátedra, 1998, págs.182-183

³⁸⁷- Estética, op.cit., tomo II, págs.258 y ss.

poeta³⁸⁸ eran aquellas necesarias en el genio para "poder producir libremente belleza"³⁸⁹. La potenciación de estas facultades partía pareja a la separación entre lo objetivo y lo subjetivo, la forma y el fondo, y sus relaciones internas en la unidad artística plena. El fondo de la obra artística, lo expresado, comprende en sí los criterios subjetivos del literato, destacando aspectos creativos del genio en su trabajo imaginativo³⁹⁰.

Para los teóricos de la Ciencia de la Literatura, suponiendo que todos creyeran firmemente en esa novedad, los problemas que planteaba la subjetividad del artista se ceñían a limitadas apreciaciones sobre la producción de la obra literaria, sin mucho interés en resolver problemas planteados en la filosofía kantiana. Llevada a su máxima posibilidad, la idea de que la actividad del genio provocaba sus propias reglas chocaba directamente con los intereses de la mimesis, la originalidad, las reglas y aún la finalidad moral contenida en esa acción creadora. Nada de todo ello parece remover sus conciencias de teóricos o de críticos. La Literatura filosófica acepta la disposición de las categorías que tienen que ver con la producción de la obra artística, por que forman parte del dominio del material artístico, racionalizando la esencia de las facultades intelectivas³⁹¹. Son absolutamente dependientes de las concepciones triunfantes del aspecto inventivo de la Estética; parten los contenidos de sus temas entre afirmaciones y descripciones consideradas filosóficas y aquellas que podemos juzgar como puramente poéticas, esto es, las afirmaciones que proceden de la práctica escrituraria son fundamentales a la hora de llevar a cabo las últimas consecuencias de las cualidades subjetivas. La imaginación y el genio son descritos como necesarios en el proceso artístico: "Ante todo, el artista necesita estar dotado de rica y poderosa imaginación o fantasía, sin lo cual no es posible la creación de la obra de arte..."³⁹²

³⁸⁸- Para ellos eran directamente cualidades del artista en general, no sólo del poeta.

³⁸⁹- Álvarez Espino, Góngora Fernández, Elementos de Literatura filosófica, preceptiva e histórico-crítica, op.cit., pág.110. Algo similar en Campillo es la afirmación de que el genio artístico es una "potencia creadora", "que actúa como un don que a veces le alcanza". En Retórica y Poética, op.cit., pág.30

³⁹⁰- Hermenegildo Giner de los Ríos, Principios de Literatura, Madrid, Vda. de Hernando y Cía., 1892, págs. 41-43

³⁹¹- Arpa y López, Manual de Estética, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1877, pág.44

³⁹²- Juste e Isaba, Literatura General, op.cit., tomo I, pág.155

Los límites propuestos al genio siempre forman parte del miedo a la libertad imperante en la Calología triunfante: "...aun cuando el artista no esté obligado a someterse por completo a las prescripciones de la moral, debe resplandecer en todas sus obras el sentido ético del bien."³⁹³

La sensibilidad del artista apenas tiene espacio, como no sea para apelar a las sensaciones y sentimientos que preceden a la inspiración³⁹⁴. Nada nuevo si hemos de hacer caso a las teorías sensistas que derivaron en la ascensión del sentido común al juicio de gusto kantiano. Allí la sensibilidad excita al gusto y a la imaginación³⁹⁵.

Como sucedía con la Belleza y la Sublimidad, las cualidades subjetivas y la productividad artística se convierten en materia educativa, repetida y partida en esquemas estériles. Más adelante juzgaremos si la Poética ha podido verse alterada con las posibilidades que abría la atención dada a esas cualidades propias del artista.

III-3-5-3 Otras categorías. El fondo y la forma

La teorías sobre la Belleza habían expandido sus tentáculos sobre todas las categorías estéticas, pero principalmente habían reconstruido todas esas categorías potenciando aquellas que se derivaban de sus propuestas. Lo Sublime, por ejemplo, categoría de gran antigüedad poético-filosófica, es ahora cuando se lleva a sus últimas consecuencias y por fin se convierte en un lugar común, revestido de falsa novedad estética y de aplauso común. Lo mismo el genio o la imaginación. La categoría de la Forma tiene un camino similar a las anteriores; siempre presente en diversas funciones estéticas a lo largo del tiempo y ahora reutilizada por mor de las corrientes filosóficas

³⁹³- Op.cit., pág.157

³⁹⁴- Loscertales y Ruata, Lecciones de Literatura preceptiva, Logroño, Ricardo Merino, 1891, pág.47

³⁹⁵- David Summers, El juicio de la sensibilidad, Madrid, Tecnos, 1993, pág.445

postkantianas³⁹⁶. Aunque principalmente fue la influencia de las doctrinas hegelianas sobre la idea y sus manifestaciones sensibles la que puso de moda una dualidad significativa para la obra literaria: "Desde luego, la manifestación sensible de la Idea es el peldaño para acceder a lo bello artístico, a la obra de arte. Esta, como lo bello en general, lucha por mostrar los "intereses supremos del Espíritu", por "representar la idea para la intuición inmediata en la forma". En otras palabras, todo lo que se atribuía a lo bello en general es trasvasado al arte, aunque se alteren algunos términos: la manifestación sensible es reemplazada por la forma a través de lo cual lo sensible se abre paso hacia el espíritu."³⁹⁷

Los caminos del tránsito a una nueva concepción del arte se ciernen sobre un viejo concepto, como había pasado en tantas ocasiones. La Forma está presente a principios de siglo, pero no como un concepto estético, sino como parte de una dualidad expresiva que designa particularmente los elementos lingüísticos de la poesía. Dice Masdeu: "En la fábula en prosa no tenemos sino la sola materia de la poesía; pero en la fábula en verso tenemos juntamente materia y forma."³⁹⁸ Entendía a la fábula como la materia de la Poesía y la forma como la armonía del verso. Esa primera visualización de esta dualidad luego ampliada, era más bien una manera de afrontar el consabido problema de la necesidad del verso para la Poesía. Bajo el concepto retórico de que todo sustrato lingüístico es parte de la **elocutio**, se repite claramente en diversos autores que las figuras retóricas son las "formas del pensamiento"³⁹⁹. Todo ello es parte de la dualidad clásica **res-verba**, transformada lentamente en los conceptos de materia y forma, a veces interpretados a la contra. Beltrán Almería llama a esto concepción hilemórfica⁴⁰⁰. A su juicio los criterios de oposición se dan tras la larga agonía de la unidad

³⁹⁶- Tatarkiewicz se remonta hasta la época grecolatina para desarrollar cinco significados diferentes de forma, algunos incluyentes, en Historia de seis ideas, op.cit., págs.253-278

³⁹⁷- Simón Marchán Fiz, La Estética en la cultura moderna, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pág.170. (Hay edición moderna en Madrid, Alianza, 1987)

³⁹⁸- Juan Francisco Masdeu, Arte poética fácil, Valencia, Burguete, 1801, pág.51

³⁹⁹- Por ejemplo en Monlau, Elementos de Literatura, op.cit., pág.93

⁴⁰⁰- "Frente a esta noción tradicional surge una nueva, que he llamado hilemórfica, porque sustituye la pareja **res-verba** por la nueva **materia-forma**.", en Luis Beltrán Almería, "El debate sobre el objeto estético", Revista de Literatura, LX, 120, Madrid, CSIC, 1998, pág.336

orgánica de las parejas materia y forma, genio y gusto⁴⁰¹, restituidas tras la concepción orgánica del arte por Kant y sus seguidores⁴⁰². Este nuevo criterio, la concepción morfosemántica del objeto estético, da entrada a la relación forma y contenido (fondo), culmen de un proceso de individuación de la obra artística: "...la configuración del objeto estético como unión indisoluble de forma y contenido es, desde Hegel al menos, un dogma inamovible hasta la fecha."⁴⁰³ Las relaciones han de abrirse a la conjunción de nuevos criterios en los cuales tienen que participar el lector y el autor. Realmente será así el proceso que se abrirá en las preceptivas, cuando aparezcan los esquemas que confirmarán los intereses de la Ciencia de la Literatura en aumentar los parámetros en que se circunscribe la obra literaria. Coincido con Aradra Sánchez en afirmar la primacía de Monlau (1842), Coll y Vehí (1856) y Núñez de Arenas (1858) entre todos aquellos que empiezan a tratar del fondo y la forma de la obra literaria, entendidas como modernas categorías que la comprenden y la explican⁴⁰⁴. Parece necesaria la influencia de Milá para explicar esta división en lo referente al aspecto no puramente retórico: para ellos la forma era la disposición y la elocución, además de todo aquello cuantificable y medible: versificación, plan,...

Núñez de Arenas, en su versión limitada de Kant, analiza las dualidades de la existencia humana que conforman el arte: el mundo exterior (industria) y el interior de las ideas puras (ciencia). Ambos a la vez se manifiestan en el Arte literario mediante el paralelismo con el Fondo (la imaginación, las cualidades del genio, las variedades del gusto) y la Forma (los tipos, estilos y géneros)⁴⁰⁵. Este esquema es, en general, el que casi todos los que tratan este asunto previo a la enseñanza

⁴⁰¹- Op.cit., pág.339

⁴⁰²- Según observo, Tatarkiewicz se acerca más a los contenidos de la Poética en tránsito hacia la modernidad: "En el arte verbal, la forma y el contenido se separaron porque sólo en este arte constituyen dos estratos diferentes, claramente divididos, y muy distintos, a saber, las palabras y las cosas (**verba** y **res**). La forma aquí es lingüística, el contenido material. El lector se enfrenta sólo con las palabras a través de las cuales puede representar cosas de una forma indirecta. Esta dualidad de forma y contenido no puede existir en otras artes.", Historia de seis ideas, op.cit., pág.264

⁴⁰³- Op.cit., pág.340

⁴⁰⁴- De la Retórica a la Teoría de la Literatura, op.cit., pág.94

⁴⁰⁵- Elementos filosóficos de la Literatura..., op.cit., págs.VI-VII

preceptiva mantendrán como hipótesis de trabajo, convirtiendo en Forma casi toda la materia poético-teórica heredada del Clasicismo. El esquema formativo tiene su precisa situación entre las condiciones objetivas del arte, ahora llamadas forma y esencia. Las distribuciones de los contenidos de ambas condiciones suelen respetar este criterio, en una especie de disposición natural del binomio **res-verba**. Interesante hubiera sido continuar con las líneas de actuación propuestas por Núñez de Arenas en la división de la disciplina siguiendo estos factores, tendría sentido la encarnación de todos los contenidos de la forma en el concepto de estilo, como un lugar de conjunto y de encuentro de todo lo material en la obra literaria⁴⁰⁶ y los de la esencia o fondo como un planteamiento de ideas previas de la "creación libre del espíritu", dominados por la objetividad previamente impuesta de unas reglas que el arte cumple (la idealización, la verosimilitud y la mimesis), que se plasman en unos contenidos temáticos concretos⁴⁰⁷. La idea del arte como forma absoluta para el Idealismo romántico no quiere decir lo externo puramente, sino que la forma es el verdadero concepto reflexivo, la raíz estética prioritaria. Los preceptistas desembocan en puertos alejados, hacia una distribución perfectamente limitada entre lo formal y lo temático, lo que se dice y cómo se dice. Ese aspecto lo ayudan a fijar esquemas como el de Canalejas, todavía no enteramente krausista, dependiente de la filosofía de Hegel.

A caballo de las teorías organicistas del filósofo alemán⁴⁰⁸ se nos confirman dos momentos trasladados a la dualidad básica entre la potencia o fondo ("estado de creencias y sentimientos en que se encuentra el hombre y la especie humana en el transcurso de su existencia") y el acto o forma ("expresión de ese estado espiritual por medios sensibles,[...], y realizando la expresión espontánea y totalmente en la palabra y con el auxilio de la palabra"), para cristalizar en un "total armónico" que sería la simple forma sensible de la belleza, la base de su

⁴⁰⁶- Para Beltrán Almería es fundamental la afirmación de Goethe a este respecto, de donde supone proviene el tópico moderno de que la obra maestra es una unión perfecta de forma y contenido. En "El debate sobre...", op.cit., pág.341

⁴⁰⁷- Núñez de Arenas, Elementos filosóficos..., op.cit., págs.124 y ss.

⁴⁰⁸- Hegel subraya la unidad de la obra de arte (perfecta en sí misma) con el encadenamiento orgánico de las partes, manifestado en la movilidad constante entre la unidad y la totalidad, como los caracteres definidores de la obra poética. En Estética, op.cit., tomo I, págs.235 y ss.

definición de poesía⁴⁰⁹. Pero estos conceptos no podían dejar de acomodarse a la simple distinción entre contenido y expresión. Dirá Fernández Espino en su crítica a la Teoría literaria del siglo XVI que era excesivamente rígida en el uso del criterio de autoridad por que su concepto de la belleza se basaba en "en la forma externa y la una sin la otra [forma interna], no es nada."⁴¹⁰ El primer paso hacia la bifurcación completa estaba dado cuando la propia forma tenía en sí la diferenciación entre externa (el lenguaje o la versificación) e interna (el plan o la disposición retórica) y ambas se situaban en pareja distribución al contenido.

A partir de los años sesenta las categorías de fondo y forma son parte necesaria de la doctrina estética de los manuales. Dependen muy directamente de las consideraciones formales sobre el arte estético. Un caso sintomático es el de Manuel de la Revilla. Reformula su concepción del arte estético mediante la "realización de la belleza en forma exterior sensible"⁴¹¹, que en realidad es solamente la constatación de la formulación propia de una teoría estética de corte sensista, basada en la descripción externa, en una mal entendida reestructuración de la famosa manifestación sensible de la idea, de Hegel. Bajo esa creencia estética distribuye el mecanismo de los elementos de la obra en el fin, idea y asunto (fondo) y los imaginativos, expositivos y expresivos que componen la forma⁴¹². Exceptuando la supuesta armonía paralelística, estos mecanismos descriptivos no serán ya propios de una concepción estética sino de un mecanicismo escolar; una manera de distribuir los conceptos lógicamente. Aradra cita el laconismo expresivo de Sánchez de Castro, matizado más tarde pero ejemplarmente descrito, para referirse a estos dos elementos. No me resisto a citarlo aquí también: "En toda obra literaria, sea cualquiera su género o naturaleza, se distinguen perfectamente dos elementos que la constituyen: el fondo y la forma. El fondo es lo que se quiere expresar, lo expresado, o sea el pensamiento del autor; la forma, la manera de expresarlo."⁴¹³

No hay muchas posibilidades de extraer un contenido de

⁴⁰⁹- Curso de Literatura general..., op.cit., tomo I, págs.17-19

⁴¹⁰- Curso histórico-crítico de la Literatura española, Sevilla, Imprenta y librería de la calle de las Sierpes, 1871, pág.X

⁴¹¹- Manuel de la Revilla, Alcántara García, Principios generales de Literatura, op.cit., tomo I, pág.11

⁴¹²- Idem, págs.167-193

⁴¹³- Lecciones de Literatura general..., op.cit., pág.125. Apud De la Retórica a la ..., op.cit., pág.96

doctrina estética coherente en los preceptistas de la llamada Ciencia de la Literatura ateniéndonos a las categorías de fondo y forma. El anterior resultado, quizás el único utilizable para la Teoría literaria⁴¹⁴, no fue unánime en los manuales. Demos dos ejemplos. Callejón y Asme distribuye en tres momentos hegelianos a la obra literaria: el fondo atiende al pensamiento literario expresado en la elocución retórica, la forma es el lenguaje mismo, la materia maleable, la síntesis es la manifestación simultánea del estilo⁴¹⁵. Rubio y Cardona, por su parte, defiende un posible reevaluamiento de diversas esquematizaciones, llevando la operatividad a aspectos más concretos y menos filosóficos: el fondo representa la unidad (asunto) y la variedad (fondo), es decir, el interés, y la forma será la conveniencia, o sea, la utilidad de la Literatura según se manifiesta en la forma máxima o primera perceptible, el género⁴¹⁶. No es obligado decir que ya no estamos ante un esquema filosófico, sino puramente técnico, ajustado a razones contradictorias con la primaria aceptación de estos conceptos. Podemos afirmar que lo que pierde la Estética lo gana la Poética preceptiva. Los esquemas complejos⁴¹⁷ y casi del todo inútiles, por su esterilidad, de algunos manuales relajan la categoría de Forma para adaptarla a las formas, como ejemplo de continuidad de los principios de las reglas literarias y de los principios creativos y explicativos de los géneros; el fondo es ahora el mensaje que la moralidad ayuda a contener en su justa medida. La belleza no es una forma sensible sino un mensaje con forma única y determinada, revestidas ambas categorías de la única posibilidad de su existencia: la manifestación de la belleza. La generalización abstracta permitió únicamente elaborar un plan de trabajo, un esquema reducido a rellenar huecos como falsillas. La Estética literaria podía

⁴¹⁴- Entiéndase que no defendemos la bipolaridad organicista de la obra literaria, solamente la lógica de su operatividad como mecanismo técnico-literario, tal como puede observarse con amplitud en la disciplina del comentario escolar (y universitario, por propia experiencia) de textos.

⁴¹⁵- Elementos de Literatura preceptiva, Sevilla, Ariza, 1888, págs.100-112

⁴¹⁶- Compendio de Retórica y Poética, Madrid, Litografía Desengaño, 1891, págs.93 y ss. También se repite este esquema en J.M.S.P., Lecciones de Literatura General y Española, Madrid, La Ibérica, 1898, págs.162 y ss.

⁴¹⁷- Por ejemplo, García Álvarez, Nociones razonadas de Literatura técnica, op.cit., passim, prefiere distribuir todo el edificio literario entre el objeto o fondo el sujeto o artista literario y la producción o la obra literaria en conjunto. No hay fondo y forma, hay fondo y diversas posibilidades de formas reales y únicas

argumentarse o basarse en criterios tomados a una especial teoría de la belleza que favorecía la exaltación formal, literariamente el estilo o lengua literaria, perfectamente diferenciada por su fin único de encontrar belleza. De esta manera se pudo producir un firme propósito de individuación, de aparición del elemento subjetivo que el artista producía en cada inimitable obra, aunque ello no obste para que los cauces sean los mismos géneros establecidos hacia siglos. De tal modo lo expresa Hermenegildo Giner: lo expresado es el fondo (invención-disposición), lo expresante es la forma (elocución) que se cierra en el acto u obra real, la expresión o existencia efectiva⁴¹⁸. Si el fondo de la obra puede ser una posibilidad de afirmación subjetiva (aquí entra el genio creador amasando el fondo de ideas nobles o fecundas del espíritu y los tópicos retóricos), la forma permite usar de un material lingüístico que se atiene a la individualidad estilística, la síntesis efectiva y real combinada en una obra cerrada y única, imposible de repetir⁴¹⁹. La individualidad estilístico-formal es la verdadera originalidad artística de lo expresado, interno (argumento) o externo (verso o prosa)⁴²⁰; ya que "lo que se desea expresar", el fondo, tiene una condición indispensable: la Verdad que se encuentra contenida en la Belleza.

Los componentes mecánicos del fondo y la forma, ya no los puramente estéticos, fueron decididamente importantes para justificar las diferencias entre géneros: los poéticos inciden en la forma⁴²¹, los oratorios o didácticos en el fondo, ya que su fin es transmitir un mensaje verdadero. Pero la adecuación orgánica o la sintonía entre ambas categorías en las obras poéticas a que hacíamos mención anteriormente queda inusualmente truncada por la finalidad moral: "Hay, por tanto, más íntima unión entre el fondo y la forma de estas composiciones que entre el fondo y la forma de las obras poéticas."⁴²²

No cabía otra posibilidad cuando la versión triunfante de esta dualidad era una simple manera de dividir planos fundamentales entre el mensaje y la manera de decirlo, el qué y

⁴¹⁸- Principios de Literatura, Madrid, Vda. de Hernando y Cía., 1982, pág.38

⁴¹⁹- Idem, págs.45 y ss.

⁴²⁰- Surroca y Grau, Elementos de Estética..., op.cit., págs.56 y ss.

⁴²¹- Juste e Isaba (Literatura general, Madrid, Lib. de Victoriano Suárez, tomo I, 1894): "Así, en las obras poéticas, cuyo fin principal y exclusivo es realizar la belleza, la forma es lo importante, y podríamos llamar lo fundamental de las mismas...", pág.170

⁴²²- Idem, pág.171

el cómo: "Se entiende por fondo, lo que ha de ser expresado en la obra, y por forma, todo cuanto se refiere a su desenvolvimiento, a su expresión por medio del lenguaje."⁴²³ De esta manera podían enfrentarse a la potencia sugeridora de las obras poéticas, a su aparente falta de intencionalidad, a su "exceso de forma" o a la forma misma, absurdamente tenida por falta de sentido. Esto es, a la polisemia del mensaje literario⁴²⁴.

⁴²³- Idem, pág.164

⁴²⁴- Wellek y Warren, en su famoso y clásico manual, recuerdan cómo se procuró restablecer la unidad orgánica de la obra literaria, en cierto modo su indisolubilidad, con la apelación al concepto de "forma interior". Estamos ante una diferencia igualmente práctica del Formalismo ruso, hecha a la contra. La verdadera superación nace del concepto de estructura, igualmente fértil. Vid. Teoría literaria, Madrid, Gredos, 1985, pág.166-167 y passim.

III-3-6 Finalidad del Arte y de la Literatura

La concepción de los preceptistas acerca de la finalidad de la Literatura es uno de los capítulos inherentes a todos los manuales que escribieron, herencia de una muy antigua pregunta: para qué sirve. Sin entrar en profundidad, como lo haremos más adelante, en la dualidad **docere-delectare**, debemos constatar una vez más la relación de dependencia que las Bellas Artes mantenían respecto de la Filosofía del Arte o la Estética. El centro de la reflexión depositado en la concepción de la Belleza como finalidad sin fin o la famosa expresión "el arte por el arte", pensadas en principio para la teoría filosófica pasan a invadir espacios que había ocupado esa famosa dualidad junto al **movere** de la Retórica tradicional. Por otro lado nunca debemos dejar de recordar que la misión de estos autores es la educación de jóvenes, lo que acentuará el carácter docente que se intensificará conforme avance el siglo.

La doctrina retórica tenía demasiado que ver con otro tipo de finalidad, mejor dicho, con el producto de ésta mediante la exaltación de las pasiones que se producía en el auditorio o en el lector: la exaltación de las pasiones expresada mediante la conocida virtud específica de ciertos géneros literarios o el uso de determinadas figuras (recordemos la síntesis del estilo sublime de Longino) en las apelaciones a la emoción en el discurso... La teoría sobre las emociones placenteras producida por el arte es muy antigua, deriva de procesos definidos y explicados en la culminación aristotélica de los fenómenos de la Poética⁴²⁵.

En cualquier caso esta tradición deberá ajustarse a las teorías artísticas de la nueva Estética, ya que como venimos defendiendo acerca de otros factores nunca desaparecieron del todo. Dice Jauss sobre este argumento: "La doctrina de las emociones de la retórica ha determinado especialmente la estética moderna y en la Ilustración no sólo ha acompañado la cultura de los sentimientos teoréticamente, sino que también la ha evocado. Más aún: hasta la estética romántica de la vivencias, [...] tuvo que ocultar que su programa de una nueva autenticidad y espontaneidad tenía su origen en el antiguo postulado retórico, según el cual el orador debía estar apasionadamente exaltado, si

⁴²⁵- Jauss se refiere a tres procesos que nunca desaparecen en la experiencia estética de la doctrina artística: poiesis, aisthesis y catarsis. Hans Robert Jauss, Experiencia estética y hermenéutica literaria, Madrid, Taurus, 1986, passim.

quería conmover a sus oyentes."⁴²⁶

En ese aspecto se continuaba afirmando, no sobre la finalidad sino directamente sobre la utilidad de la Poesía, que consistía en "deleitar e instruir". Así decía el padre Losada que además completaba su argumentación con el efecto que cada género produce: la épica, estimular ánimos varoniles; la tragedia, moderar la ambición; la comedia y la sátira, purgar vicios; la lírica engrandeciendo las pasiones y atrayendo el hombre a la virtud⁴²⁷.

Desde la renovación finisecular de los estudios retórico-poéticos en España, es decir tras la aparición de los manuales de Blair y Batteux, no hay diferencias conscientes y claras en la finalidad o utilidad. Todos repiten una y otra vez el axioma bipolar del movere y delectare como una realidad inalterable al paso del tiempo, sin incidir específicamente en la mayor importancia de uno u otro aspecto excepto en casos comprometidos con la intención del Sensismo o del Empirismo sobre la búsqueda del placer mediante la emoción estética. Así Blair afirma que existen dos fines posibles de la poesía: el primario, agradar o mover; y el secundario, instruir⁴²⁸. No obstante todavía hay una evidente separación entre el estatuto decididamente educativo de la Retórica y sus géneros, pese a los problemas de la novela, y la Poética y los géneros tradicionales. Habrá más adelante una convergencia real entre la evolución de todo el fenómeno literario y la finalidad⁴²⁹. De momento nos interesa concretar que mientras se mantenía la realidad física y visible de la doctrina clasicista y la defensa de la mimesis, también se mantuvo la

⁴²⁶- Op.cit., pág.64

⁴²⁷- Juan Cayetano Losada, Elementos de Poética, Madrid, Vda. e hijos de Marín, 1799, págs. 10-11. En realidad casi todos veían una función purgatoria o catártica expresada con otras palabras (por cuanto la catarsis era la virtud específica de la tragedia). Por ejemplo en Vossio: "Duplicem esse Poetae finem: unum arti adaequatum, qui est carmine docere, ac delectare; idque in quovis argumento: alterum principalem, qui est per imitationem, ac figmenta, a vitiis animos purgare humanos.", en De artis poeticae, recogido en Tractatus philologici de, op.cit., pág.18. Pese a todo la mayoría de las Poéticas optaba por diferenciar ambos fines y repetir la doctrina horaciana, como Juvencio: "Prodesse et Delectare", afirma usando la conocida autoridad. En De arte rhetorica.....accessere in hac novissima editione Institutiones Poeticae....., op.cit., pág.373

⁴²⁸- Lecciones de Retórica y Bellas Letras, op.cit., tomo III, pág.306

⁴²⁹- Se verá en profundidad en el capítulo III-4 cómo la Literatura, ya no la Poética, contiene la totalidad de los géneros y los fines culminativos determinan todo su espectro.

dualidad horaciana, para la Poética el placer y la intencionalidad educativo-formativa en cuestión retórica. La expresividad de esta conocida dualidad, ya veremos cómo se transformó, podía contener los impulsos del placer estético libre de los sensistas en un esquema que no desbordara el fundamento educativo. El propio Reynoso puede dar marcha atrás una y otra vez a su teoría cognitiva tomada de Condillac. Si las Bellas Artes se dirigen principalmente a la sensibilidad, la Poesía bien podría ser la expresión del puro deleite; a cambio de todo eso hay que buscar placer en su conocimiento y estudio para reconocer la moralidad y el decoro de los grandes autores⁴³⁰. Instruir y deleitar (a veces agradar) se repiten inexorablemente poniendo énfasis cada vez más acentuado en la necesidad de moralizar de los autores como una reacción a ciertos desmanes de la Literatura curiosamente de la pasada más que de la romántica propiamente dicha, ya que ésta ahondaba en principios morales a la manera en que se entendía como literatura cristiana. Dirá Ribot en su alegato: "El clasicismo escribe la moral con débiles tintas, el romanticismo las graba con caracteres indelebles."⁴³¹ La moralización comienza a recuperar espacios que creía perdidos en el equilibrio intencionalmente inclinado de los sensistas hacia lo puramente sensitivo y placentero, aunque mitigado. En las vísperas del cambio operado en la concepción literaria seguía existiendo la posibilidad de reclamar un espacio para los equilibrios clasicistas:

"A instruir y agradar aspire el vate:
Do sólo fresca flor la mente pazca
No veo un escritor sino un orate."⁴³²

Mientras tanto la doctrina estética iba introduciendo sus tentáculos en espacios delimitados anteriormente por especialidades y saberes claramente prefijados. La fases de transformación son evidentemente coetáneas como el proceso dilusivo de la Poética y Retórica en el concepto generalista triunfante de Literatura, que lo contenía todo en curiosa parcelación y similar juicio según el estilo de cada autor. Unamos además la fundamental sustitución de la mimesis como

⁴³⁰- Sobre la influencia del estudio, op.cit., págs.27 y ss. Frente a su deseo de deleitar instruyendo otros proponen lo contrario, como Agustín Aicart : "instruir a los hombres deleitándolos", en Diccionario de la rima, Barcelona, Vda. de Brusi, 1829, pág.3. También Mata y Araujo confirma esta apreciación: "instruir con agrado y juntar lo útil con lo agradable", Elementos de Retórica y Poética...., op.cit., pág.112

⁴³¹- Emancipación literaria, op.cit., pág.242

⁴³²- Rafael José de Crespo, Poética, Valencia, Benito Monfort, 1839, pág.12

principio definidor en caída frente la ascensión de la teoría de la Belleza en el centro de todo hecho artístico. Para reconocer ciertos aspectos de la finalidad de la Literatura hay que abundar en la doctrina general del Arte y de la Belleza cuando se convirtió en credo general la ecléctica síntesis de Cousin, resumiendo a Kant y Hegel, y proponiendo un nuevo debate para la discusión de una posible utilidad poética.

En el manual de Gil de Zárate (1842) podemos leer: "Instruir, persuadir, deleitar: estos tres fines, ya juntos, ya separados, puede proponerse el escritor. El primero es más propio del filósofo, el segundo del orador, el tercero del poeta. El filósofo instruye, enseñando la verdad; el orador persuade mostrando el bien; el poeta deleita manifestando la belleza: el uno se dirige al entendimiento, el otro al corazón, y el último a la imaginación."⁴³³ La distribución de la Literatura por sus tres fines era necesaria para la lógica académica de los profesores que pretendían crear ciudadanos que supieran y reconocieran los textos dados de antemano para su uso diverso. Estando las obras poéticas (las que hoy llamamos literarias o de creación) sujetas al imperio de la belleza que las define, nunca como antes dependían los fines de los principios filosóficos que los fundamentaban. En ese aspecto la influencia del eclecticismo daba lugar a dos afirmaciones supuestamente contradictorias entre el fin moral del arte, con derivaciones en la Calología y cima superior en el Krausismo, y la inutilidad práctica y necesaria del arte por el arte.

Siempre hemos de volver a la revolución kantiana. En su Crítica del juicio es determinante el concepto desinteresado del arte como aquello que place por sí mismo, como "finalidad sin fin", en la cual sólo hay provecho en la pura contemplación derivada del juicio de gusto⁴³⁴. La idea de que la belleza debía no servir para nada que no fuera la pura contemplación caló hondamente en los filósofos y filólogos del Idealismo, y se extendió rápidamente en forma de axioma general. Esto encendió los ánimos de numerosos autores que convirtieron el Arte en una religión, en un fin en sí mismo⁴³⁵. Sólo podemos referirnos de

⁴³³- Principios generales de Retórica y Poética, Madrid, Gaspar y Roig, 1862, 9ª ed., pág.110

⁴³⁴- Op.cit., págs 253 y ss.

⁴³⁵- El mismo Kant actúa como Platón rechazando la Oratoria porque su utilidad (**persuadere**) desvirtúa el placer puro, que no induce a nada, del Arte: "Debo confesar que una bella poesía me ha proporcionado siempre un placer puro, mientras que con la lectura del mejor discurso de un orador del pueblo romano, o de los actuales parlamentos, o de un orador sagrado de todo tiempo, se mezclaba el sentimiento desagradable de la desaprobación de un arte insidioso que sabe mover los hombres como máquinas en cosas importantes, para un juicio que, en la reposada reflexión

pasada a este fenómeno propio del Romanticismo, conducente a arrebatadas conclusiones que el propio Kant midió y contuvo buscando huir del hedonismo exagerado en otra de sus conocidas antinomias: "Ahora bien, digo: lo bello es el símbolo del bien moral, y sólo también en esta consideración (la de una relación que es natural a cada cual, y que cada cual también exige a los demás como deber) place con una pretensión a la aprobación de cada cual..."⁴³⁶; y en la base de esa pretendida universalidad subyace la moralidad: "...el principio objetivo de la moralidad es definido también como universal, es decir, para todos los sujetos, y, al mismo tiempo, para todas las acciones del mismo sujeto, y, además, cognoscible por medio de un concepto universal."⁴³⁷ De esta manera parecía albergar la conciencia de que el arte es un cómputo de belleza moral, la cual también era desinteresada en sí. De otra manera parecía posible defender que el Arte era exclusivamente forma. Esa contención no era tal desde el sistema de Hegel, pues parece superar con su Idealismo del Espíritu este tipo de dualidades. Para él la poesía representa los intereses del espíritu y éstos son ideales, puramente contemplativos⁴³⁸. De esa manera ocupa Cousin un lugar central entre aquellos que ejercían su magisterio sobre los fines del arte, a través de él se filtran ideas varias que germinan en diversos caminos: el fin moral del arte, el arte por el arte, el arte docente y el arte y la verdad (básico en la Calología). Núñez de Arenas, difusor de ideas kantianas, tiene claro que respecto de la finalidad se debe desarrollar una fórmula ecléctica: debe ser a la vez una enseñanza agradable, una vía de moralización y una consideración elevada de desinterés mediante la fórmula del "arte por el arte"⁴³⁹. Una vez más el panorama español se ensombrece antes que aclararse por su negativa a optar por una vía determinada. Todos ellos carecen del interés especulativo de un pensador, el objetivo es controlar la vastedad del significante poético. Su limitación consciente radica en la verdad que manifiestan los textos: la Literatura es pura Belleza y Verdad a la vez, por ello las virtudes y la moral se aprenden

debe perder en ellos todo peso. La elocuencia y el hablar bien (en conjunto, retórica) pertenecen al arte bello; pero la oratoria (**ars oratoria**), como arte de emplear las debilidades de los hombres al servicio de las propias intenciones (sean éstas todo lo bien pensadas, todo lo buenas, realmente, que se quiera), no es digna de ningún **respeto**." Op.cit., pág.288

⁴³⁶- Idem, pág.319

⁴³⁷- Idem, pág.320

⁴³⁸- Estética, op.cit., págs.225 y ss.

⁴³⁹- Elementos filosóficos de la Literatura, op.cit., págs.130-132

más amenamente con su estudio⁴⁴⁰: en otras palabras, enseñar deleitando.

La Belleza ideal y la manifestación sensible de la idea acaban por confundirse; fines y medios coinciden. En la Teoría literaria española hay voluntad de dividir los intereses y las finalidades con las formas temáticas generales. No contamos sólo con la Poética, la Literatura es más amplia y su labor, puramente educativa. Así comienza el manual de Coll y Vehí:

"Toda obra literaria (tomada esta expresión en su más lato sentido) es una ordenada serie de pensamientos, dirigida a conseguir un fin determinado, que en último resultado nunca debe ser otro que el bien de la especie humana.

Si la obra tiene por fin directo la investigación o enseñanza de la verdad, recibe el nombre de **didáctica** o **científica**. Si se propone expresar lo bello (**delectare, iuvare**), se llama **poética** (**composición poética, poema, poesía**). Si su fin directo es moralizar (**prodesse, idonea dicere vitae**), se llamará religiosa, ascética,...

En las obras poéticas se dirige el autor principalmente a la inteligencia; en las poéticas, a la imaginación y al sentimiento; en las morales, a la voluntad, a la acción."⁴⁴¹

Esta distribución imperará en casi todos los manuales con la voluntad de que la Literatura sea todo y toda su finalidad; pero la poesía fundamentalmente es placer y deleite desinteresado, como corresponde a su idea de la belleza⁴⁴². No obstante Coll sabe perfectamente que obra literaria (lo bello) no es igual a Literatura (no todos serán tan cuidadosos), por ello se decanta por incluir en comunidad algunas obras de fines diversos en las cuales podemos encontrar similares medios expresivos: "Hay obras, como las **oratorias**, las **morales**, la **historia**, etc., que tienen por fin directo instruir o moralizar,

⁴⁴⁰- Op.cit., pág.VIII

⁴⁴¹- Elementos de Literatura, Madrid, Imp. de Rivadeneyra, 1857, 2ª ed., pág.1

⁴⁴²- Si bien no es lo único: "Empleamos la palabra principalmente, porque no existe ninguna obra parto exclusivo de una sola de las facultades del alma. En la obra más abstracta caben la imaginación y el sentimiento; y la obra más poética, más elocuente, más apasionada, debe siempre tener por base la inteligencia. En las obras morales tienen lugar el convencimiento, el sentimiento y el placer, porque la razón, las pasiones y la imaginación son los móviles de la voluntad. Por otra parte, ninguna obra se propone tampoco un fin exclusivo: la poesía, al par que deleita, instruye y moraliza; la ciencia, además de enseñar, moraliza y deleita; la moral deleita también, y presupone el conocimiento." Op.cit., pág.1

pero que procuran deleitar y entusiasmar al propio tiempo por medio de los encantos de la poesía y de la elocuencia. Estas obras conservan un carácter intermedio entre las poéticas y las puramente científicas, y generalmente se comprenden entre las literarias."⁴⁴³

La costumbre, la doctrina clasicista y la intensificación del concepto de estilo como una marca o señal efectiva de lo literario (pues supone la búsqueda de belleza con la palabra) acompañan un movimiento constante de ir y volver al mismo tiempo, de tratar de delimitar lo poético como pura estética manifestada en una doctrina idealista de la belleza y a la vez no renunciar a la moralidad inherente a lo artístico. Plegando y desplegando velas, si se me permite la comparación, el eclecticismo escolar y académico vence a la especulación filosófica. Puede y debe hacerse una distinción, tal vez de grado. Así Espar juzga que son dos los fines de la Poesía: uno "próximo: recrear, comunicar al alma el placer puro de la belleza" y otro "remoto: moralizar o instruir."⁴⁴⁴ Filosóficamente el "arte por el arte" puede no estar dominado por el aspecto moral, sino que éste se subordine a él. Un caso interesante en este aspecto es el de Juan Valera. La aplicación de las doctrinas sobre la belleza tendría una lógica consecuencia sin el cortapisas moralizante: la polarización fondo-forma. De esta manera Valera se decanta por la negación del principio mimético: "El arte no es, por tanto, la imitación de la naturaleza, sino la creación de la hermosura y la manifestación de la idea que tenemos de ella en el alma."⁴⁴⁵ Luego se infiere que la forma o expresión es un requisito esencial en el arte, mientras que el fin moral manifestado en el fondo es secundario.⁴⁴⁶ No de otra manera se podía plasmar la afirmación fundamental: "el fin del arte es la creación de belleza".⁴⁴⁷

Pero la Teoría literaria no había encontrado todavía la manera de expresar la primacía del juego estético ni mucho menos el ficcional. Antes había de servir para luchar en otras guerras y defender los intereses de otras doctrinas antihedonistas, si en algún momento hubo quien defendiera lo contrario con excesivo

⁴⁴³- Op.cit., pág.2

⁴⁴⁴- Elementos de Poética, Barcelona, Vda. de Pla, 1861, pág.11

⁴⁴⁵- Estudios críticos sobre Literatura, política y costumbres de nuestros días, Madrid, Librería de A. Durán, 1864, vol.II, pág.9

⁴⁴⁶- Op.cit., pág.10

⁴⁴⁷- Idem, pág.11

ardor dentro de los preceptistas.⁴⁴⁸ Se limitaron a repetir la doctrina kantiana sin demorarse en búsquedas que se tornaron estériles en otros lugares en los cuales el arte ejercido como oficio se veía como una agresión al sistema burgués que valoraba o tasaba económicamente su producto y que se rebelaba ante la remota (para ellos) imposibilidad de que esto no pudiera hacerse⁴⁴⁹. En España la Preceptiva iba a diferenciar la completa visión de la pura belleza con la utilidad manifiesta de diferentes aspectos de la creación artística tradicional. En la totalidad del fenómeno literario se encontraba la totalidad del aspecto caleológico del arte: de la belleza (Poesía) a la Verdad bella (Didáctica) hay un camino que cubre todas las necesidades y un cambio crucial de estado de la cuestión que no se ve afectado por la forma sensible (características externas) para exponer la belleza, sino por la intencionalidad genérica⁴⁵⁰.

Los últimos cuarenta años del siglo van a conocer pocos cambios en la consideración de la utilidad del arte para los preceptistas. Sin embargo los procesos de asimilación y uniformización dependen de debates ideológicos entre aquellos que no pueden admitir la independencia de la Belleza, su valor en sí mismo (la finalidad sin fin). Aún dentro del círculo krausista la desarmonía es patente; los autores más apegados al Tradicionalismo católico no pueden renunciar a la moralidad artística y los demás se debaten entre aceptar criterios eclécticamente o limitarse a repetir esquemas generalizadores pero perfectamente convenientes. En primer lugar ya estaba asumido y cumplido el proceso que llevó a la Poética y a la Retórica a convertirse solamente en asignaturas de grado medio o universitario bajo el sistema estructural de la Literatura General. Todo lo demás debía someterse al criterio pedagógico, en el cual el adoctrinamiento moral era tan importante como la memorización de datos y reglas. Por otro lado los liberales habían sido en este aspecto muy poco combativos. Dentro de esos procesos los autores que pretendían una revolución con los medios de la Ciencia de la Literatura encuentran un esquema de trabajo demasiado evidente como para renunciar a él y plantearse nuevas expectativas. Laverde proponía un esquema de conocimientos sustanciales para el fin primario pero ajeno de educar y formar mediante los fines propios a la asignatura de "principios de Literatura" según tres tratados distintos: "la expresión de la

⁴⁴⁸- Dejemos a un lado de momento la evidente elevación y grandeza de juicio que se tenía acerca de la poesía o lo poético como ejemplo de la "religión o el sacerdocio del arte" en España.

⁴⁴⁹- Vid. Abrams, El espejo y la lámpara, op.cit., págs.575-591 y Jauss, Experiencia estética y hermenéutica literaria, op.cit., págs.59-79

⁴⁵⁰- Canalejas, Curso de Literatura general, op.cit., tomo I, págs.33-38

belleza, la persuasión al bien y el desarrollo de la verdad" por el estudio de obras poéticas, oratorias y didácticas respectivamente⁴⁵¹. Este esquema triádico comenzó a repetirse con suma fortuna entre aquellos que bajo un signo puramente pragmático definían a la Literatura como una serie de pensamientos dirigida a un fin determinado⁴⁵². Los fines respondían a un criterio de armonización supragenérica (digo esto por la evidente conciencia de que no lo entenderíamos estrictamente como géneros literarios) que compila todas las partes de la asignatura y las combina. Arpa, por ejemplo, divide la Literatura en "Arte Bello-Poesía, Arte Útil-Didáctica y Arte Bello-Útil, la Oratoria"⁴⁵³ y además afirma que todos los fines se encuentran en todos los géneros en mayor o menor medida, de otra forma la Poesía parecería únicamente un artificio creativo desprovisto de mensaje (recordemos que la distinción fondo-forma no era jerárquica sino operativa). Esta opción se repite incansablemente: en Campillo (1872), Espantaleón y Carrillo (1881), Milego e Inglada (1887), Callejón (1888), López Bastarán (1889)... Llegados a este punto surgen ciertos problemas operativos: cómo evitar que las obras poéticas sean consideradas puramente un reflejo hedonista y cómo defender que los posibles fines morales no llevan obligatoriamente a hacer del arte un auxiliar de la enseñanza o de la moral.

La famosa frase de Cousin ya ha sido referida con anterioridad. Acusada de vacía, no era sin embargo más que un lema que nunca quiso llevar hasta sus últimas consecuencias el filósofo francés. Tendía a explicar que el arte valía por sí mismo, no que fuera autorreferencial o autocomplaciente⁴⁵⁴. Menéndez y Pelayo lo vio muy bien cuando resaltó que lo principal de su mensaje filosófico se contenía en el principio de que: "el arte es la expresión de la idea moral."⁴⁵⁵ Nada parecido a las divisiones escolares cuyo valor era estrictamente operativo para la enseñanza⁴⁵⁶. Hay voces contra "el arte por el arte" como

⁴⁵¹- Ensayos críticos, op.cit., págs.102-103

⁴⁵²- La definición de Ortega y Frías se puso rápidamente de moda. Vid. La escuela del poeta, Badajoz, Santamaría y Navarro, 1870

⁴⁵³- Principios de Literatura General, op.cit., pág.31

⁴⁵⁴- Aunque sí difundió el aforismo de la distinción bello-útil

⁴⁵⁵- Historia de las ideas estéticas..., op.cit., tomo II, pág.434

⁴⁵⁶- Imaginemos que Arpa y López llevara hasta sus últimas consecuencias su esquema general de actuación del pensamiento humano: la inteligencia busca la verdad y la encuentra en la

axioma preferente, es preciso mantener los cauces del eclecticismo caleológico. Esto dice Cano (1875) y más expresivamente el padre Muñón en el epílogo del Arte de escribir de Muñoz Capilla al entender que no quedaba claro este mensaje dentro de la obra: "el principio del arte por el arte es impío; donde no hay belleza no hay moralidad: lo bueno, lo verdadero, y lo bello se identifican; cualquiera de ellos que falte, falten los demás."⁴⁵⁷

La Caleología tampoco convenía a los profesores, era simplemente otro medio de recurrir a esa neutralidad específica del sistema educativo en su afán por no querer renunciar a nada y tampoco decidirse por nada. El manual de Estética de Rodríguez Miguel es muy claro al respecto. Después de exponer los principios del padre Jungmann y atacar las definiciones positivistas (el arte no es utilidad ni sólo lo verdadero o lo bueno) rechaza de plano renunciar a la neutralidad entre el arte por el arte y el arte como muestra de la virtud (arte docente) para derivar en un término medio ecléctico que ni afirma ni niega rotundamente la autonomía del arte⁴⁵⁸. La Caleología también servía para controlar de alguna manera los excesos que el pensamiento católico español juzgaba en las corrientes filosóficas del siglo pasadas y presentes (el Idealismo, el Positivismo materialista, los diferentes socialismos...).

El Krausismo, por su parte, tomaba en ciertos principios kantianos y hegelianos algunas de sus teorías sobre el arte como la no finalidad exterior⁴⁵⁹ y la oposición gradual entre arte bello y arte bello-útil en el sistema de artes particulares⁴⁶⁰. Pero en nada diferían sus afirmaciones de fondo sobre la finalidad del arte y de la Literatura de otros autores. Algunas polarizaciones sobre la finalidad del arte aparecen hoy como contraposición extrema sin que lo encontremos justificado cuando las respuestas son casi idénticas. Sotelo Vázquez resume la

ciencia; el sentimiento la belleza que se encuentra en la Estética y la voluntad busca el bien que se encuentra en la Ética (Manual de Estética, op.cit., pág.13). ¿Diría entonces que la belleza es puro sensismo perceptivo y no inteligencia? Más bien parece que se limita a ordenar pedagógicamente las materias de un manual para después olvidarlas como diría Machado en su Juan de Mairena acerca de un manual de historia de la Literatura.

⁴⁵⁷- Valladolid, Vda. de Cuesta e Hijos, 1884, pág.480

⁴⁵⁸- Nociones de Estética..., op.cit., pág.100

⁴⁵⁹- Como afirma Aullón de Haro en el prólogo a la Estética de Krause se trata de la misma finalidad sin fin y del fin en sí mismo de Kant y Hegel respectivamente, en Compendio de Estética, op.cit., pág.21

⁴⁶⁰- Op.cit., págs.87 y ss.

situación como un vivo debate entre los partidarios del "arte por el arte" y los partidarios del arte docente, aquellos que confiaban en que toda manifestación estética debía enseñar algo y aquellos que separaban lo bello de lo bueno o verdadero como requisito indispensable⁴⁶¹. Es cierto que De la Revilla consideraba un valor secundario lo docente cuando el arte sólo debía mostrar la belleza, que es un valor estético, cuando la verdad es un valor ideal y social⁴⁶². Nada impide que su manual diga más o menos lo mismo (el arte estético es la realización de la belleza en forma exterior sensible) pero al dividir las obras literarias por su utilidad diferencie entre las bellas (poéticas) y las bello-útiles (oratorias y didácticas) como hacían sus colegas⁴⁶³. Todo lo más diferenciaba entre arte docente y trascendente para no renunciar a algunas cuestiones propias del componente moral de los textos⁴⁶⁴. Lo más hondo de este debate permaneció al margen de la Preceptiva que continuó distribuyendo la Literatura en temas y fines con la libertad de mezclarlos según intereses de cada obra⁴⁶⁵.

La operatividad de esta división, y otras semejantes, perdió efecto cuando las excepciones superaron a las reglas, y después de reflexionar llegaron a la conclusión de que era imposible atribuir un sólo fin a las obras según fuesen didácticas, poéticas o morales, ni siquiera como una supuesta hipótesis de trabajo⁴⁶⁶. Dos eran las causas principales por las

⁴⁶¹- Toni Dorca cita al especialista en Manuel de la Revilla, Adolfo Sotelo Vázquez, en Los albores de la crítica moderna en España, op.cit., pág.100

⁴⁶²- Krausismo: Estética y Literatura, selección y edición de Juan López-Morillas, Barcelona, Labor, 1975, págs.193-196

⁴⁶³- Por ejemplo Santamaría del Pozo (1891), Rubio y Cardona (1891) o García Álvarez (1892)

⁴⁶⁴- Su labor como crítico o como polemista le permitía mayor libertad que en los manuales, en los cuales los criterios debían ajustarse a las respuestas. Allí podía defender con ahínco la función estética; aquí, atemperando el debate, daba prioridad a otras cuestiones. Vid. Los albores de la crítica moderna, op.cit., págs.101-102

⁴⁶⁵- Nadie podía negar que las obras didácticas también contenían belleza y éstas entendimiento y todas, como las morales, podían servir de enseñanza, como dicen Flores y Quiñones y Alfaro y Navarro en sus Elementos de Literatura Preceptiva, Madrid, Fuentenebro, 1896, págs.12 y ss.

⁴⁶⁶- J.M.S.P. es un claro ejemplo de crítica de divisiones defectuosas que no puede dejar de escribir para el aprendizaje de los alumnos. En Lecciones de Literatura General y Española,

cuales la Ciencia de la Literatura se dio de bruces con este irresoluble problema: por un lado, la idea que la Estética idealista había impreso como concepción del arte y de la belleza permanecía inalterable; por otro, su teoría del estilo les predestinaba a no poder renunciar a la concepción generalista de la Literatura, a no poder separar la literatura de creación de aquellas obras compuestas con evidente voluntad de reproducir lo que ellos entendían como "lenguaje poético".



III-4 RETÓRICA Y POÉTICA. LA PRECEPTIVA Y LA CREACIÓN LITERARIA: ASPECTOS DE LA COMPOSICIÓN Y LA PRODUCCIÓN POÉTICA. LA IMITACIÓN Y LA FICCIÓN. EL ESTILO. LOS TÓPICOS DE LA POÉTICA CLÁSICA

La Preceptiva, entendida como un género teórico, mejor aún, como un modelo de normativas teóricas sobre textos, poéticos o no, era en realidad herencia de la vieja Retórica educativa que formó la espina dorsal de los estudios humanísticos desde la Antigüedad, con todas las salvedades y cambios que se quieran a lo largo de tiempo. Cuando los jesuitas resucitan un ideal semidormido de humanismo en la **ratio studiorum**, lo hacen con la conciencia de intentar recuperar un mundo perdido pero condicionando la reflexión futura de todo el saber literario. Los procesos a que se vieron sometidas las antiguas Retórica y Poética tuvieron las mismas causas, principalmente las derivadas de su conversión en asignaturas. Curiosamente la virulencia y el desdén con que los filósofos ilustrados trataron de los viejos manuales de Retórica no fue suficiente para producir su desaparición absoluta, aunque sí su absoluta transformación que hoy día se encuentra sometida a una nueva lectura¹. En este capítulo vamos a describir cómo los manuales transformaron la doctrina retórica y poética en manuales de Literatura. Junto a ello, aquellos aspectos alusivos a la creación poética: cómo se construyen y crean los textos poéticos.

¹- Vid. cualquier reciente manual de historia de la Retórica donde queda patente la relectura a que actualmente se ve sometido el período crucial del siglo XIX, entendido tradicional y generalmente no sólo como decadencia sino como falta de interés. Por ejemplo, Hernández Guerrero, García Tejera, Historia breve de la Retórica, Madrid, Síntesis, 1994, págs.149-150h

III-4-1 Procesos generales y evolución de la Retórica: la "literaturización"

Cuando nos referimos a la Retórica en el siglo XIX, y nosotros vamos a hacerlo tangencialmente, en la medida en que debemos plantear un esquema de trasvases y porosidad de contenidos con la Poética, el proceso descriptivo más importante al que nos enfrentamos es la disolución de los contenidos estrictos y la transformación de los mismos en un nuevo sistema supraestructural llamado Literatura. Puede ser ya, no lo estrictamente imitativo, sino la manifestación de la belleza por la palabra o también un mensaje escrito con un fin determinado (los tres fines consabidos). Aunque no vamos a insistir más en este tema ya suficientemente comentado, vamos a usarlo como reacción lógica ante la polémica antirretórica y como ejemplo de la defensa que los especialistas hubieron de hacer ante la necesidad de no renunciar a una masa y sistema, en forma de espina dorsal, de conocimientos aplicados a la enseñanza de lo lingüístico-poético. Es decir, que las transformaciones restrictivas de la materia retórica no podían eludir dos procesos contradictorios con aquellas: la literaturización y la apelación a la totalidad o universalidad de los fenómenos estéticos en los cuales se disuelven los principios de la Retórica clásica². Queda claro que los intereses de muchos profesores coincidían con los de aquellos, filósofos o críticos o bien teóricos, que desdeñaban o consideraban insuficientes los viejos principios retóricos. Pensemos en la recapitulación final de Kennedy en las páginas dedicadas a Blair en su inmediata esfera de influencia: "The result of this is of course the admission that oratory, as a fine art, is probably not possible in the modern world in anything like the way it was in antiquity; thus the emphasis, throughout the lectures, on cultivation of fine writing is complemented by an essentially pessimistic view about the eloquence of the spoken word in English."³ Ya el mismo Blair había dado un gran paso

²- Sobre las relaciones entre la aspiración a la totalidad romántica y la totalidad retórica véase Renato Barilli, Poetica e Retorica, Milano, Mursia, 1984, págs.305-309

³- George A. Kennedy, Classical rhetoric and its Christian and secular tradition from Ancient to Modern times, Chapel Hill,

hacia esos criterios novedosos de la materia en su manual. Decía Kennedy sobre esto poco antes: "The total result, therefore, is to imbed the discussion of primary rhetoric into the middle of a framework of language and literature in written form, or to integrate rhetoric into belles lettres. This approach significantly contributed to the **letteraturizzazione** of the rhetoric in the following century, when Blair's lectures were widely studied on both sides of the Atlantic."⁴

Podemos referirnos a los cambios de la Retórica describiendo primero brevemente los procesos particulares de las **partes artis** y después los generales, que derivan de la tan traída "literaturización".

Los tres principales momentos o fases de elaboración del discurso, los eminentemente lingüísticos, **inventio**, **dispositio** y **elocutio**, habían intentado ser recuperados por ciertos retóricos del Setecientos en un intento de ofrecer toda la doctrina no mutilada por los procesos de contracción del ramismo. No obstante, la Lógica racionalista ya nunca haría posible la restauración de los viejos tópicos por inútiles. Por continuar con las palabras de Kennedy sobre la oratoria neoclásica: "Put in an extreme form, the new logic claimed that the only sound method of inquiry is that of geometry, proceeding from self-evident axioms to universally accepted conclusions. The topics of dialectic and rhetoric are useless in discovering the truth or in demonstranding it, and the five traditional parts of rhetoric are a form of deception. The role of an orator seeking to dominate communication is inappropriate, and to stir the emotions of an audience is unacceptable."⁵

Curiosamente el aspecto sociológico de la Retórica parecía a principios de siglo más fundamental que en siglos anteriores; demos cuenta de la importancia que comienza a tener la oratoria política con el aumento de regímenes parlamentarios, la necesidad de su concurso en ciertos usos sociales: discursos, alocuciones, sesiones académicas... En principio nada hacía presagiar un período decadente; antes al contrario, semejaba un nuevo amanecer en cierto modo ilusionante. Incluso su presencia en el sistema educativo en la manera en que ya conocemos, propició que nunca como antes llegasen sus principios a ser conocidos y utilizados por tanta cantidad de personas⁶.

University of North Carolina, 1980, págs.239-240.

⁴- Op.cit., págs.237-238

⁵- Idem, pág.222

⁶- El siglo XIX fue eminentemente retórico en sus actitudes y motivaciones. No adelantamos ninguna conclusión si afirmamos que lo que estudiaron muchos de los grandes escritores en sus años escolares, principalmente hasta mediados de siglo, se ve perfectamente reflejado en sus obras analizando cuestiones como

En los manuales españoles desde las versiones de Blair y Batteux, fundamentalmente el primero, el lugar que ocupaba la Retórica era de una cierta preeminencia, de primus inter pares, frente a la Poética que simplemente analizaba los géneros definidos por la presencia del verso: épica, lírica, didáctica, dramática..., y la novela. Acerca de lo que ellos llamaban estilo, herencia directa de la Retórica por medio tradicional de la elocución, tuvo que ser arrancado previamente de sus límites. La solución final de la literaturización de la Retórica puede ser entendida como resultado de un proceso o como causa primaria del mismo. Porqué no, también, como solución ecléctica ante los ataques de los filósofos (pensemos en la cita de la Crítica del juicio de Kant), que invadieron el espacio de la creatividad lingüística ninguneando el valor de los principios retóricos que los especialistas no podían dejar atrás sin otra referencia. El sistema educativo sirvió de puente y de frontera a la vez, en ocasiones alternativa y simultáneamente.

Cuando hablamos del sistema clásico de la Retórica en los manuales de Preceptiva del siglo XIX es evidente que no podemos referirnos a una unidad estable de contenidos fijos, pero tampoco sospechar que quienes elaboraban los textos los ignoraban; simplemente, como en tantos otros momentos de su historia, no los necesitaban. El proceso visto desde hoy deja claro que no fue destruido o negado sino que se obtuvo de ello lo que se precisaba en aquel momento determinado, según los teóricos iban dando entrada a la influencia de la Estética, más proclive a intervenir en los mecanismos creativo-poéticos que en los de un saber delimitado históricamente dentro de una gran tradición prefijada.

El trabajo de Aradra, citado a menudo aquí, nos da la pauta para relatar brevemente lo ocurrido sin caer en la tentación de negar la importancia intrínseca de los textos como tantas veces ha ocurrido hablando de este siglo. Aradra⁷ centra en la evolución de las **partes artis** el vehículo a través del cual esa disciplina deriva en otra nueva, perdiendo por el camino gran parte de sus contenidos. Respecto de la **inventio**, ya queda patente en Blair y sus seguidores, fundamentalmente Hermosilla, el rechazo a los tópicos, transformados los ejes temáticos en pensamientos con toda la retahíla de posibilidades: claros,

el estilo o las figuras o algunos de sus discursos en los cuales el gusto por el tono elevado lleva generalmente al vicio de la hinchazón. Contra muchas de estas actitudes actuaron principalmente los novelistas y los preceptistas en la valoración de modelos. Soy consciente de que será necesario un estudio profundo de los creadores según estos criterios.

⁷- Las palabras que vamos a resumir se encuentran en el capítulo III, Las partes de la Retórica, de su libro tantas veces citado De la Retórica a la Teoría de la Literatura, Murcia, Universidad, 1997, págs.77-134

concisos, nuevos...; desplazando las reglas para la invención prefijada⁸ por las novedades de la Lógica de Descartes y Locke. En ella se propugnaba el conocimiento de los temas para poder hablar sobre ellos. No obstante todos repiten las "cualidades de los pensamientos" mientras se va filtrando una creciente valoración de la originalidad en la elección de temas como respuesta a la dicotomía fondo-forma apreciable desde mediados de siglo.

Respecto de la **dispositio** en particular, Aradra describe una independencia de criterio respecto de la clasicidad aún mayor que en la primera (aunque sólo sea por el orden tradicional) operación. Tal libertad en el **ordo** se explica más fácilmente cuando observamos que la Literatura carece del interés en las causas que pudieran tener los discursos⁹. La progresiva literaturización, la omnipresencia de la obra literaria, son paralelas a la autocomplacencia de lo artístico propio de la filosofía kantiana. Ese ser por sí mismo del arte le induce a una lógica interna de disposición: principio, nudo (medio) y desenlace (fin). Cada obra vale por sí misma, la originalidad huye de la uniformización. En el último tercio del siglo surge la idea de la visión orgánica y natural de la disposición retórica, destacando la "lógica imbricación que debe regir la organización textual"¹⁰ y dando nuevas perspectivas a la libertad del individuo creador. Se citan a modo de ejemplo unas palabras de los Principios de Literatura general de Milá que quiero reproducir aquí: "Se ha fijado un orden exterior (introducción, proposición, narración a veces, confirmación, conclusión), mas aunque esta disposición esté fundada en la naturaleza general de la composición oratoria y sea preferiblemente un orden, siquiera mecánico, a una falta de orden, la verdadera disposición debe nacer de la naturaleza del asunto y de las circunstancias que le acompañan."¹¹ Yo no puedo dejar de apuntar que no es realmente ninguna novedad tal propósito; no otra era la opinión de Quintiliano al referirse a la situación de la **dispositio** subordinada a la **inventio**.

No es correcto pensar que fondo y forma se convierten en trasuntos de la invención, disposición y elocución. Simplemente

⁸- Curiosamente algunos autores (Monlau, Gil de Zárate, Coll, Campillo...) con reconocido eclecticismo aconsejaban su conocimiento y estudio en los autores clásicos por ser muy eficaces en la elección de temas y para el análisis de las composiciones oratorias. Op.cit., págs.89 y ss.

⁹- Me refiero a la **utilitas** hacia la que está orientada. Vid. Heinrich Lausberg, Manual de Retórica literaria, I, Madrid, Gredos, 1990, pág.372

¹⁰- Aradra Sánchez, op.cit., pág.104

¹¹- Op.cit., pág.105

las dos primeras operaciones se disuelven ante la imposición de la moderna Lógica y la total sumisión a la indisoluble libertad del artista para buscar y organizar temas originales.

La **elocutio** había sido considerada la operación fundamental desde que la Retórica restringida apareció como solución al fin de la verdadera Oratoria cuando en Roma se abolió la libertad republicana¹² y se transformó en un sistema escolar (Quintiliano) y en un juego culto (suasorias y controversias). Pasado el tiempo y habiendo sufrido enormes altibajos, a las puertas del Ochocientos, la elocución era de las **partes artis** aquella que tenía mayor espacio y preeminencia heredados históricamente, tanto por la amplitud del tratado como por la compleja sistematización de las figuras y tropos. Pese a ello el filosofismo de la Ilustración tardía española dejó un poso de antirretoricismo de gran calado. Uno de los importantes puntos de crítica era sin duda alguna el excesivo peso de los tratados de figuras¹³, basándose en el deseo imperante de usar un estilo escriturario contrario al de la época barroca, para ellos muy identificado con el peso de los excesos lingüísticos. Junto a ello, la Lógica moderna no podía asumir los excesos terminológicos que encorsetaban los discursos con reglas, normas y preceptos; principios que se anteponian a la realización efectiva del discurso. Pronto comenzaron a juzgarse despectiva o irónicamente los propios nombres de las figuras y tropos¹⁴,

¹²- Son muchos los testimonios de Cicerón al respecto de lo maltrecho que quedaba aquel arte que él había dominado tras Hortensio. Por ejemplo en el Bruto, simulado entre los elogios al fallecido orador. Vid. edición de Manuel Mañas Núñez, Madrid, Alianza, 2000, págs.196 y ss. Y en la introducción.

¹³- Aclaremos con Aradra (pág.112) que no es justificable definir a toda la Retórica del XVIII como simplemente elocutiva o restringida en término genettiano. Los casos de Capmany y de Mayans son las voces más autorizadas entre ese grupo de autores que procuraron acercar los intereses del enciclopedismo y de Retórica mediante una profunda renovación, adaptando métodos y dejando sentada la diferencia entre aquellos que se limitaban a la composición de retóricas escolares para principiantes (donde eran muy comunes los extensos tratados de figuras) y aquellos que, desde un extenso conocimiento, trataban de asumir toda la tradición del saber oratorio con un sentido filosófico.

¹⁴- Empezando por Sánchez Barbero (1805), pasando por Arpa y López (1874) y acabando con Sánchez de Castro (1887), por ejemplo, que dudaba de su valor para la Literatura aunque recomendaba su conocimiento por utilidad lexicográfica: "Su conocimiento es útil, puesto que, al cabo, son formas del pensamiento, y bueno es saber qué es lo que se llama descripción, antítesis, apóstrofe, prosopopeya, hipérbole e ironía. Pero esto es propio del Diccionario, o, a lo más, de la Retórica; no

criticando así tanto los excesos taxonómicos como los fines supuestos de esa incidencia. Pero tampoco la unanimidad puede ser posible en los diferentes autores. No faltaron aquellos que pensaron en la importancia del estudio de las figuras a partir de esa misma complejidad con signo diverso: otras disciplinas también fomentaban el uso de palabras complejas y tecnicismos que en todo caso permitían definir rigurosamente todos los principios de cada ciencia. La Preceptiva literaria, y más en los años de influencia positivista, necesitaba convertirse en una Ciencia asimilable a otras. No había necesidad de renunciar a aquello que resultara aprovechable en ese sentido. Defensores y detractores no dejaron de añadir los capítulos correspondientes a la elocución en sus manuales; ninguno deseaba que su libro no fuera aceptado en las listas escolares por la falta de un capítulo tan importante a juicio de quienes definían las bases de la asignatura y daban el respaldo oficial como texto para su uso en el aula.

De la **memoria** y de la **pronuntiatio** nada diremos por ser nula su influencia directa en las ideas poéticas; no así en el aspecto oratorio, dentro del cual su necesario concurso sufrió opiniones discrepantes a la hora de analizar la función real de las operaciones no lingüísticas¹⁵.

La importancia concedida a la elocución frente a las otras partes del discurso también obedecía a necesidades de la Poética; así pues, podía disponerse de teorías sobre la prosa artística o sobre los estilos sin necesidad de crearlos ex profeso, simplemente adaptando y mezclando las dos disciplinas. Pero igualmente los tres tipos tradicionales de discursos pueden estar en la raíz de ciertos esquemas genéricos de textos en prosa. El uso que se concedió a la Retórica tras el Renacimiento ya no era el propio de un arte persuasivo únicamente sino que también fue asimilándose a un modo de escribir elegante y culto, propio de una determinada educación humanística. Sin querer hacer historia de hechos conocidos, me parece necesario sin embargo detenerme en las circunstancias que determinan el último esfuerzo por arrancar los últimos anclajes de la autonomía de la Retórica en el siglo XIX. En primer lugar ese concepto restringido a la elocución no puede ser la única ni principal causa, aunque a juicio de muchos teóricos la pérdida de equilibrio esquemático de las operaciones discursivas es la base de la decadencia general de la Retórica. Más bien parece que los criterios generales de crítica a una Retórica, ciertamente coja, frente al ascenso valorativo y totalizador de raíz fundamentalmente estética de la Poética es lo que provoca la transformación o por

teniendo nada que ver con esas cosas la Filología, y siendo, teóricamente muy escaso su valor en Literatura." Apud Aradra, op.cit., pág.115

¹⁵- Remito al texto de Aradra, op.cit., págs.117-125

lo menos el intento de conversión en la tipología de Ciencia de la Literatura¹⁶.

En segundo lugar tampoco los manuales son necesariamente homogéneos ni reproducen los mismos mecanismos orientados hacia la convivencia interdisciplinar y el proceso transformador en una posible nueva Ciencia.

Como consecuencia la literaturización de la Retórica es efecto de dos impulsos: el despegue definitivo de la autonomía poética favorecido por el adelgazamiento de contenidos de la Retórica tradicional interactuando. Tal proceso nace en el origen de ambas disciplinas con las reflexiones de Aristóteles y Horacio, existiendo primero una "retorización de la Poética" y después el caso a primera vista inverso de "poetización de la Retórica". Ignoramos qué sucederá a partir de ahora, pero en estos años del siglo XIX se va fraguando un período de preeminencia de la Poética que ha durado hasta nuestros días¹⁷. Aunque no debemos interpretarlo sólo como un hastío ante el cansancio de las mismas frases gastadas. Los Gil de Zárate, Coll, Campillo o Fernández Espino no dejaron morir de inanición o de falta de especulación intelectual a la Retórica por propio gusto o deseo. Si a tal contribuyeron fue debido a las necesidades educativas y a la creencia de que ambas disciplinas pondrían fusionarse bajo el sistema intencionalmente buscado de la Literatura general o Ciencia de la Literatura, y por ello buscar una salida digna y posible a la estancueidad y falta de aprovechamiento en que se encontraba la Retórica. Acaso estos

¹⁶- Así nos lo recuerda Albaladejo Mayordomo (Retórica, Madrid, Síntesis, 1989, pág.38), parafraseando a García Berrio sobre la quiebra de contacto entre ambas: "La reducción de la Retórica al tratado de la **elocutio** sostenía la vinculación entre esa disciplina y los estudios literarios precisamente en el punto de contacto en el que se había producido su conexión con la Poética. Pero la Retórica elocutiva llega a perder su relación activa con la lengua literaria y es en realidad una preceptiva literaria constituida por listas de figuras establecidas al margen de su función en el discurso retórico y en el discurso literario al haberse producido la disolución de la concepción global e integradora del texto retórico..."

¹⁷- Dice García Berrio al respecto: "La consecuencia bien conocida de todo ello ha acabado siendo el crecimiento doctrinal de la Poética como Retórica especializadamente literaria -y más en concreto a este respecto, el de las Poéticas formalistas globalmente consolidadas como Poética semiológica o lingüística, según mi propia denominación- a costa del debilitamiento de la base inicial constitutiva de la Retórica como teoría y norma de la expresión comunicativa.", en Isabel Paraíso, (coord.), TÉCHNE RHETORIKÉ, Valladolid, Universidad, 1999, págs.12-13.

autores interpretaron a su manera el maridaje entre Poética y Retórica necesario en aquel momento de efervescencia filosófica, especulación y didactismo dirigista¹⁸.

¹⁸- Muchos autores estarían en contra de estas afirmaciones. Parece evidente que los recuperadores del pensamiento histórico desdeñan las enseñanzas del siglo XIX por considerarlas propias de un momento de decadencia y falta de originalidad. Me daría por satisfecho si de mis próximas palabras surgieran motivos de duda pese a que no trataré de Retórica prioritariamente, sino en cuanto convivencia con aspectos poéticos. Para todo lo demás sigo remitiendo a la tesis de Rosa María Aradra.

III-4-2 La Literatura preceptiva: procesos, mecanismos y contenidos de la Retórica y la Poética clásicas

La Literatura preceptiva o Retórica y Poética, el segundo de los tres elementos distributivos de la materia didáctica, era indudablemente aquel sobre el cual el peso de la tradición poético-retórica tenía una incidencia mayor. La predeterminación del influjo de siglos, y la formalización globalizadora del Neoclasicismo tardío, volcaron los moldes sobre los cuales debían enseñarse las reglas constructivas, aquello que ya había sido fundamentado por la reflexión filosófico-estética. En la exposición del aspecto retórico hemos podido incidir de pasada en el punto anterior, pero ahora podremos fijar los esquemas generales de trabajo en los manuales, bajo cuya intención estaba mostrar los mecanismos de la totalidad del fenómeno de la Literatura.

En cierto modo los años iniciales ya suponen la penetración de ideas novedosas al respecto, cuando en muchos autores la reflexión filosófica tendía a justificar bajo otras bases la simple conjunción de los contenidos escolares de la Poética y la Retórica con sus puntos de contacto: la elocución en general y el estilo, los géneros en verso y prosa...

La Literatura y su enseñanza, producto de intentos de modernización que pretendían derivar en una Ciencia de la Literatura, no podía hacer **tabula rasa** de criterios reglados establecidos durante siglos ni tampoco ser totalmente opaca a las novedades de la Crítica y de la Estética aplicada a la Poética según procuraron los filósofos del Romanticismo alemán. Aún así cabe afirmar según vimos anteriormente que la semilla de la, si no ruptura, sí rotura de límites, ya formaba parte de los intereses del Clasicismo con incidencia particularísima en los últimos cincuenta años del siglo XVIII, cuando muchos de estos problemas emergieron al unísono.

No cabe duda que de los tres elementos de los manuales, la excesiva reducción escolar a cartillas o recetarios en que había dado en convertirse la Preceptiva, junto a la potenciación de normas o géneros vacíos de contacto alguno con la realidad creativo-poética, fueron causas relevantes para que los deseos de ruptura y de sustitución y actualización de contenidos fueran prioritarios. A su misma vez, y necesariamente contradictorio, suponía la necesaria inclusión de su concurso en la recuperación y exposición doctrinal de los temas didácticos. Algo sí como

aquel buen manual de Historia de la Literatura que pedía Antonio Machado en Juan de Mairena (1936) por boca de aquel supuesto profesor de Retórica, para después prescindir de él.

Por varios motivos aducidos los manuales, en cuanto a lo estrictamente normativo de su contenido, poseen a primera vista un estigma de uniformidad. Detrás de las sempiternas llamadas a la universal y eterna validez de ciertas normas o reglas, los autores se enfrentan a múltiples contradicciones debido a la necesidad enciclopédica de no renunciar a aspecto alguno de su materia: pensemos en los ejemplos que hemos anotado al respecto del ir y venir de la esencialización de la definición de lo literario entre lo mimético y lo estético en aparente oposición o complementariedad.

Resumamos en este punto los contenidos del tratado estricto de Preceptiva para pasar a analizar con profundidad las condiciones en que se desenvuelven los criterios poéticos y la tópica inherente al modelo textual de género didáctico.

Los primeros contenidos de la materia deben su presencia al necesario contacto con lo que pudiéramos considerar estrictamente el material lingüístico ordenado por una serie de pensamientos. A juicio de Hermosilla serían las reglas comunes a toda clase de composiciones que suplirían lo inmediatamente prefijado por la **inventio** en sus **topoi**. Los pensamientos, "todo lo que un hombre quiere comunicar cuando habla o escribe"¹⁹, son producto exclusivo de circunstancias que impone la razón individual por medio del talento o las exigencias concretas de cada composición. A causa de ello se definen como: verdaderos, claros, novedosos, naturales, sólidos y acomodados al tono general y dominante de la composición²⁰. Esta clasificación fue seguida casi al dedillo en numerosos manuales posteriores²¹ pero las reorganizaciones subsiguientes devinieron en muy diversas. Predominaban aquellos que intentaban introducir conceptos lingüístico-gramaticales como medio de explicación previa a los contenidos de lo literario entendido extensivamente a géneros en prosa y verso, poéticos o no²². Monlau tuvo la decisión de considerar agrupar diversos

¹⁹- Arte de hablar y escribir en prosa y verso, Madrid, Imp. Real, 1826, vol.I, pág.5

²⁰- Es una clasificación tomada del padre Bouhours ya que Blair ignoró estas circunstancias según afirma Hermosilla. Op. cit., págs.6 y ss.

²¹- Por ejemplo algunos tan alejados como el de Ascaso y Pérez de 1871 o Álvarez Giménez en 1888.

²²- Muchos de ellos empiezan a hacerse eco de diferentes avances filológicos de poca utilidad en la materia estricta como el triángulo vocálico de Orchell (Canalejas, 1868 o Giner de los Ríos, 1892), dado a conocer en 1846 por García Blanco, aquí a propósito de la base lingüística o masa formal de la palabra para

condicionantes previos en un capítulo de "Elocución", dando por sentado que formaban parte de una Retórica basada en la generalidad de la expresión por medio de la palabra hablada o escrita. Ese apartado contenía procesos expresivos comunes a todo género literario: pensamientos, formas de pensamientos (figuras), expresiones (tropos), cláusulas (elegancias) y estilo en sus infinitas clasificaciones²³.

Casi todas las preceptivas posteriores responden a estas pautas generalistas, claras y limitadoras. Conciben la materia como un conjunto de reglas comunes a la expresividad con sus variedades: escrita u oral, literaria o no, oratoria o poética en los diversos géneros. Estos nuevos contenidos de las **partes artis** de la Retórica son en realidad aquellas que se expanden hacia el margen de la Poética cuando la Ciencia de la Literatura, o su propósito, globaliza en lo literario aspectos comunes²⁴. La disolución o transformación reduce el margen de lo estrictamente retórico. El proceso encona el ascenso paulatino del Estilo en cuanto nexo y comunidad de operaciones conjuntas. La Retórica pasa a considerarse únicamente género oratorio de discursos y creaciones en prosa.

El ascenso de la Poética es resultado especial del ascenso del concepto de Literatura junto a la opinión más favorable que lo estrictamente poético llevaba en su misma denominación²⁵. Lo que es lo mismo, a fuer de ser considerada una vaga formulación, la Poética pasa a ocupar el espacio que una Retórica restringida y disuelta en la "literaturización" de sus contenidos, va dejando progresivamente. Además de ello va purificando y desuniendo los criterios separadores de lo poético y lo no poético entre los

conformar los pensamientos.

²³- Elementos de Literatura, Barcelona, Pablo Riera, 1842, págs. 4 y ss.

²⁴- Los ejemplos de vacilación son constantes. Bien puede la Retórica abarcar unos contenidos elocutivos comunes (lógica, pensamiento, ornato del lenguaje) y otros particulares (las estrictas operaciones de invención y disposición), como para Terradillos (1872) o bien traspasar sus fronteras habituales y expandir sus esquemas (también la Poética opera desde la invención del poema en condiciones del poeta o inspiración o asuntos poéticos, la disposición en unidad y variedad o la expresión, supuestamente elocución, dentro del lenguaje poético o la versificación), según González Garbín (1872). La voluntad de los autores, según criterios pedagógicos, indica mayor coherencia.

²⁵- Más adelante diremos sobre la novedosa acogida del vocablo "poesía" como factor de cohesión de la crítica romántica y posromántica.

géneros de la Literatura. Respecto a reglas y tópicos son factores intocables de la perennidad del sistema preceptivo-normativo.

III-4-3 El Estilo: pervivencia de una Retórica "literaturizada" y el concepto de lenguaje poético

La expresividad, factor determinante del elemento genuinamente lingüístico, por tanto material, de la obra poética, malvivía teóricamente encorsetada por reglas y fundamentos procedentes de la **elocutio** tradicional de la Retórica, más o menos adaptada según autores y modas. Incidamos una vez más en el peso ejercido por la materia retórica sobre la Poética, pues desde la Clasicidad había sido común trasvasar los contenidos de la elocución y la teoría de los estilos para explicar estos mismos fenómenos en las obras poéticas sin necesidad de desarrollar un tratado propio y exclusivo²⁶. Añadamos que ese contacto continuado en el tiempo iba menoscabando la fe que el mundo antiguo había depositado en las posibilidades de la Retórica como marco o modelo expresivo, escrito y oral, de textos y discursos, toda vez que la propia disciplina había perdido definitivamente la batalla frente a otros saberes, como la Lógica, que habían mutilado definitivamente su complejidad y su verdadero uso para devenir en una simple teoría sobre el adorno y las posibilidades técnicas de embellecer un discurso²⁷. Tampoco olvidemos, a la hora de establecer causas para su periclitación, el aspecto filosófico-moral de un saber basado en la opinión y no en la verdad, cuyo origen se halla en las reservas de Platón, sobre el cual los filósofos de la Ilustración apuntalaron gran parte de sus ataques²⁸. La Retórica tenía dos caminos evidentes

²⁶- Casi sería ocioso a estas alturas recordar que el origen común de ambas disciplinas (i.e. García Berrio, Teoría de la Literatura, Madrid, Cátedra, 1994, págs.12-13) permitía todo tipo de trasvases **ab origine**. Rastrear momentos de acercamiento y fusión o incluso de olvido y apartamiento entre Poética y Retórica es, con toda claridad, ejercer de historiador sistemático de ambas disciplinas.

²⁷- Es evidente que hablamos de la "rhétorique restreinte" de Genette. Este proceso de adelgazamiento y domesticación ya tuvo lugar en el período grecolatino como consecuencia de cambios sociales (los **genera elocutionis** dependían de realidades sociales muy concretas de la polis griega) y de su inserción en el currículo escolar en Roma, respectivamente.

²⁸- Otro argumento antiquísimo reforzado por la pérdida de valor institucional y teórico de la Retórica. A este respecto

ante esta situación: recuperar todo su bagaje histórico o evolucionar hacia una disciplina instrumental pero útil y aún necesaria, en el análisis y la creación de obras literarias. Lo primero no podía ser, pues las instituciones y los usos habían cambiado y, sobre todo, por que la propia Teoría literaria no había desarrollado armas para enfrentar a las **partes artis** no estrictamente lingüísticas, **inventio** y **dispositio**, con la triunfante Lógica interna del discurso o con la naciente Psicología a la manera en que la Neorretórica de nuestros días ha podido hacerlo. La Retórica elocutiva debía convertirse en auxiliar de una Poética reforzada por valores y contenidos novedosos propios del Romanticismo y en general de toda la modernidad.

Cuando los argumentos se extraen de la propia realidad y la disposición de esos argumentos obedecen a la lógica interna del discurso, la Retórica resultante contiene en su variante escolar pequeñas observaciones sobre el tratado particular de las obras oratorias o en prosa y fundamentalmente un paso previo o introductorio a las reglas y normas para la composición literaria²⁹.

Así como el tratado de Estética fundamentaba la esencia, el marco de desarrollo previo y la finalidad de la Literatura, esta protoestilística se convirtió en una propedeútica necesaria para explicar la creación compositiva y los medios expresivos con que contaba: propiedades del lenguaje literario, maneras de expresar los pensamientos, las figuras y los tropos y las clasificaciones

quién no recuerda de sus años escolares de aprendizaje de la lengua latina las palabras con que culminaba Salustio (con fama de gran orador, y por cierto demostrado en este gran ejercicio retórico) aquella descripción física y moral de Catilina, oponiendo su escasa sabiduría con su capacidad de fingir ("simulator ac dissimulator") y de embaucar a muchos con su falsa pero atrayente oratoria: "satis eloquentiae, sapientiae parum". Era también un lugar común en la crítica sobre el uso de un arte que todos conocían y utilizaban sin empacho como se demuestra concretamente en este ejemplo de antítesis. Aristóteles defendió su uso basándose en la moralidad del orador, del tribunal o auditorio y como auxilio de la verdad. Estas oposiciones entre verdad y discurso adornado pero vacío o falso, están presentes también en las diatribas contra la literatura de los gentiles por parte de los Padres de la Iglesia. Así consigue este argumento traspasar verticalmente el devenir histórico.

²⁹- Por ejemplo Hermosilla reconoce unas reglas comunes a toda composición, que, imitando a Blair, parten de un concepto gramatical del uso de la Retórica (casi a la manera de Elio Donato) como "expresión de pensamientos" (una suerte de **virtutes elocutionis**), aplicables a todo tipo de composiciones literarias. En Arte de hablar en prosa y verso, op.cit.

del estilo³⁰.

Situándonos en los albores de la radical frontera romántica, siempre mitigada su presencia en las preceptivas y en las poéticas españolas, la cuestión del estilo poético permanecía atada a estrictas relaciones entre la dicción y los géneros, a veces decantadas hacia funciones del decoro. El aspecto retórico-estilístico tenía una gran tradición expresada en la esquematización trimembre (alto, medio y bajo), superada la estricta normativización de la "rota Virgilii". Pensemos en la tradición que acomodaba la riqueza y variedad textual a la materia oratoria como un primer y básico acercamiento. Por ejemplo en la poética de Losada vemos impresas las definiciones más estrictas de la locución poética en clave retórica como uno más de los adornos de la fábula entre la peripecia, anagnórisis, episodio, máquina costumbres y ficción, entendida como "palabras y sentencias colocadas de manera particular."³¹ La traducción de las Reflexiones sobre el Buen Gusto de Muratori en 1782 tampoco dejaba lugar a dudas acerca del cometido exclusivo de la Retórica a la que atribuía la exclusiva facultad de cuidar del estilo tratando de buscar la elocuencia más perfecta, en su caso optando por la naturalidad de lo llano por pretender el estilo "ajustado a la necesidad de orden y buena división de la materia."³²

Junto a una concepción reglada y normada, prefijada, no dejan de existir contradicciones internas que desplazan los

³⁰- Las operaciones de **memoria** y **pronuntiatio** apenas aparecen, y cuando lo hacen, toman presencia como una mera referencia o un recuerdo necesario del compendio total de la materia, i.e. Mata y Araujo (1818). Extrañamente hay poco interés en adaptar o modernizar estos mecanismos al uso cotidiano del siglo en los discursos parlamentarios o académicos tan abundantes.

³¹- Elementos de Poética, Madrid, Vda. e hijos de Marín, 1799, pág.33. Recordemos que la obra del padre Losada tiene su raíz en la de Juvencio que sin embargo aquí reforma en cuanto "ornamento fictionis seu fabulae". Para el segundo se trata no de "sententia" exclusivamente sino también de "dictio: perspicuitas, maiestas, numerus." En Institutiones poeticae, Villagarsiae, Typis Seminarii, 1762, págs.364-367. La dicción acomodada proviene de seguros fundamentos clásicos, como en Vosio por ejemplo, para el cual esa relación es casi la misma que para Juvencio: en el asunto, el género y el ritmo. Vid. De artis poeticae, Tractatus philologici de Rhetorica, de Poetica..., Amstelodami, ex Typographia P. y J. Blaer, 1697, págs.64-66. Tomemos como referencia que todas estas obras son exclusivamente poéticas.

³²- Op.cit., traducción de Juan Sempere y Guarinos, Madrid, Sancha, 1782, edición en Madrid, Marcial Pons, 1992, págs. 90 passim.

términos de la reflexión: no solamente el estilo es un concepto de reconocimiento formal de los textos en cuanto pertenecientes a géneros, también lo es de exclusividad o personalidad, es decir, de exclusión: frente a otros autores (el estilo personal) o frente a otras realidades (el estilo de la prosa es distinto al poético) o frente a la variedad interna del propio texto (sería insufrible, también imposible, un poema épico en el cual el estilo sublime fuera omnipresente sin altibajos ni variables).

Luzán, nuestro máximo preceptista del siglo XVIII, planea sobre varias concepciones. En el capítulo acerca del estilo, cuyo título no puede llamarnos a engaño (XIX "De los tres diversos estilos")³³ se debate su criticismo entre las consideraciones que delimitan con claridad la individualidad de la obra poética: "...y llamóse **estilo** la locución y la manera particular de explicar sus pensamientos que tenía cada uno."; y más adelante: "Entre tanta multitud de escritores, apenas hay uno cuyo estilo sea tan parecido al de otro autor que no se le conozca alguna diferencia."³⁴

Nada en la tradición clasicista que domina a Luzán le puede llevar a olvidar la norma retórica frente a la distribución de variables (la nación, el siglo, el genio...) de posibilidad infinita que se alejan de la regla común a todos los escritos y es la "materia poética" misma de la que se derivan lógicamente: "los retóricos antiguos reconocieron tres géneros de materia, de los cuales se originaban tres diversos géneros de estilo. La materia puede ser alta, noble y grande, o bien humilde, baja y fácil, o finalmente puede estar colocada como en medio de estos dos extremos [...] El poeta, escogida ya la materia, debe examinar bien su calidad y darla aquel género de estilo que le corresponde, tratando las cosas altas y nobles con elevación y sublimidad, las mediocres con estilo mediano, las humildes con sencillez y naturalidad."³⁵ Esto es, hay una relación directa impuesta de antemano igual a como ocurría con el discurso retórico, determinado por el tema, la causa o el auditorio³⁶. Y como en aquel hay una serie reglada de virtudes y vicios³⁷. La

³³- Poética, ediciones de 1737 y 1789, Madrid, Cátedra, 1974, pág. 226

³⁴- Op.cit., idem

³⁵- Op.cit., págs.227-228

³⁶- "Si describe lo magnífico de un palacio, lo hermoso de una ciudad, no se ha de entrar el poeta por los bodegones, ni por las caballerizas.....", op.cit., pág.228

³⁷- "Las virtudes alindan con los vicios; por lo que es fácil pasar inadvertidamente de un territorio a otro. La altura y la robustez del estilo confina con la hinchazón. Así, los que, o no han querido dar oídos a los visos del juicio o no han sabido

receta no va más allá del estilo alto en la tragedia, el sencillo en la comedia y, con el mediano, los tres dentro la epopeya³⁸.

Por tanto en los albores del cambio de siglo el estilo se concebía en una doble disposición entre la sujeción de la tripartición retórica y la mayor libertad que se pretendía resaltar al referirse a la particularidad, a la singularidad de la obra poética y literaria en general. De momento esta bipolaridad remacha la idea del carácter de una obra o de un autor determinado en vías del auge de la condición individualizada y distinta de cada obra de arte estimulada por el genio. A su vez el reconocimiento externo de géneros y obras en serie, dependientes unas de otras por un sistema de fuentes y relaciones, que potenció la naciente Historia de la Literatura, mantuvo todavía el puente entre ambas concepciones. Sería el ejemplo de los clasicistas padres Rodríguez Mohedano en su Historia literaria de España, cuyo prólogo refleja la intención de desarrollar una serie diacrónica de autores y obras resaltando a la vez su individualidad y su pertenencia a la comunidad. Dicen en el prólogo: "...en los libros siempre reflexionábamos su diferente método, el estilo, lo que añadían de particular a los conocimientos comunes del tiempo en que fueron escritos."³⁹ Y también al describir su propia obra inciden en esta doble consideración: "Se nota el diverso carácter y estilo de cada autor, los grados de superioridad respectiva o absoluta, la soberanía con que algunos han dominado en el reino del Alma, reconocidos así de común acuerdo por los demás."⁴⁰

Estas tendencias pronto se verían superadas en las diferentes consideraciones a que fue sometida la así llamada "forma literaria", como parte de la ruptura consciente de un concepto de imitación, falseado en una burda copia, hacia la autonomía y la individualidad, para las cuales el sincretismo del estilo retórico quedaba demasiado estrecho. Un primer paso consciente parte de una distinción que poco a poco será crucial, la que implica que el estilo poético no es el mismo que el retórico, superando así a Luzán y sus seguidores. Para llegar a ello antes hay que avanzar en el estatuto retórico y sus comunes contactos con el poético. Es muy claro en el caso de Masdeu. Todo el diálogo VIII de su Arte poética fácil argumenta sobre la idea de que hay un lenguaje y un estilo estrictamente poéticos que

dar con la verdadera elevación y nobleza de estilo, han recurrido al estilo túrgido e hinchado, que entre los ignorantes a ocupado el lugar del estilo sublime.", op. cit., págs.228-229

³⁸- Checa Beltrán se reafirma en la tradición aristotélica de esta normativa y en su general aceptación. Razones del buen gusto, Madrid, CSIC, 1998, págs.249-250

³⁹- Madrid, A. Pérez Soto, 1766, tomo I, pág. II

⁴⁰- Idem, pág.XVIII

en principio consiste exclusivamente en una selección de vocabulario y expresiones no apto para la Retórica, en exclusiva. Existen unas "palabras poéticas" y una "expresiones poéticas". Las primeras consisten en alteraciones del uso directo gramatical mediante "alteraciones de voces, acentos o letras" (en realidad son casi siempre figuras retóricas) y la elección de un vocabulario de "uso infrecuente"⁴¹. Las segundas consisten en una serie de expresiones comunes tanto al orador como al poeta: la "aumentada", o epítetos, la "trocada" y la "adornada", o tropos y figuras en general, respectivamente⁴². Y otras en exclusivo poéticas: la "pictórica", donde hace referencia a la prosopopeya ("inanimadas, animadas y personalizadas") y la "fabulosa" (por el uso de temas y personajes mitológicos). En definitiva, un intento de distinción según selecciones de vocabulario, alteraciones gramaticales u ortográficas, temas y modos, que tienen que ver con la singularidad poética pero también son pura y simplemente parte de la tradición retórico-gramática.

La aparición del texto de Blair va a producir un avance significativo en cuanto a las variaciones que llevarán a un autonomismo estilístico al margen de las doctrinas típicamente retóricas. De momento se produce un encadenamiento del sistema de producción de las preceptivas, que en gran medida imitarán o copiarán los postulados del famoso predicador por su importancia académica. Esa variación consistirá principalmente en la progresiva introducción de la influencia del genio como dotador de individualidad en la obra literaria, no en vano se definirá el estilo como "el medio particular con que un hombre expresa sus ideas por medio del lenguaje."⁴³ Sin embargo la explicación práctica de esos mecanismos expresivos seguirá teniendo una base propia de la tradición oratoria que en el caso español durante los primeros años del siglo apela directamente a un esquema con pie en las viejas teorías de Hermógenes.

Casi todos los preceptistas solían comenzar su capítulo acerca de la Preceptiva con algunas nociones básicas sobre los elementos que componen la materialidad lingüística. Tenía como primer interés recordar la diferencia entre la manera retórica de presentar los pensamientos lógicos y la manera dialéctica, o lo que es lo mismo, la diferencia entre sentencia y opinión. El mismo Aristóteles remite a su Retórica, donde a lo largo del libro I va introduciendo las sustanciales diferencias que en el caso de los discursos retóricos y poéticos apelan al sistema de

⁴¹- Valencia, Burquete, 1801, págs. 206-208

⁴²- Op.cit., págs 208 y ss.

⁴³- Lecciones de Retórica, Madrid, Ibarra, 1816, 3ª ed., tomo I, pág.237

entimemas frente a los silogismos⁴⁴. Esa sustancial diferencia permite crear una general agrupación de artes con base lingüística, por medio de la cual se materializan los pensamientos. Junto a ello, y es otra razón más de indiferenciación o comunidad de intereses con la Poética en cuanto disciplina, la noción del arte supone más que la propia persuasión, la ejecución o la correcta aplicación de un método⁴⁵. En ese dominio del arte, en la ejecución personal, es donde se origina un aspecto de la tradición retórica: tal dominio del arte supone la aplicación de unos modelos textuales que enraízan posteriormente en la tradición literaria. En ese contexto Hermógenes acude a la llamada de una Retórica tipificada, a la creación de una recopilación de textos-tipo que son fundamentalmente variaciones de modelos, más cercana a una Estilística que al arte discursivo y persuasivo por excelencia. De tal modo que los tipos de pensamientos se corresponden con diferentes tipos de estilo con la lógica consecuencia de crear un sentimiento determinado en el oyente. Para ello se recurría al sistema de la imitación de discursos antiguos, ya literaturizados entonces, con variantes determinadas para cada intencionalidad, pero cuya impronta era fundamentalmente elocutiva, contribuyendo a centrar el referente en esa parte concreta de la distribución retórica⁴⁶.

La influencia decisiva de este tipo de Retórica, hasta convertirse en exclusiva, junto a otros factores, trasvasa sus condiciones a la Poética, cuyo tratado acerca de la elocución o estilo poéticos ha sido tradicionalmente e un calco del sistema de la ciencia hermana, principalmente por economía: se aplicaban los mismos principios en lo que se consideraba prioritariamente

⁴⁴- Aristóteles, Poética, introducción, tradición y notas por Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1990, págs.161 y ss.

⁴⁵- Op.cit., pág.172 y la explicativa nota 27 en que se relaciona el arte con la potencia de la facultad subjetiva: "...[la tarea consiste no en persuadir], sino en reconocer los medios de convicción más pertinentes para cada caso, tal como también ocurre con todas las otras artes (pues no es propio del médico el hacerle a uno sano, sino el dirigirse hacia ese fin hasta donde sea posible; porque igualmente cabe atender con todo cuidado a los que son incapaces de recuperar la salud)."

⁴⁶- Sobre las formas de estilo, introducción, traducción y notas de Antonio Sancho Royo, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991, pág.6 y ss. Otra consecuencia interesantísima de esta tipología retórica es la asunción de una lista canónica de autores y discursos que debemos imitar para reproducir el sentimiento que produjeron en los oyentes a los que fueron dirigidos aquellos discursos.

un adorno del discurso⁴⁷. La tradición nos llevaba a la situación claramente definida en el tratado de Luzán acerca de los tres tipos de estilo en el pórtico del siglo XIX ante la traducción de la preceptiva de Blair⁴⁸. En ese tratado observamos pocas de las condiciones del debate estilístico que aflorarán con mayor virulencia según avance la asimilación de algunas constantes del Romanticismo estético. Las lecciones que van desde la X a la XXI, con las inclusiones de Munárriz sobre autores españoles (Cervantes, Saavedra) siguen un esquema común partiendo de conceptos gramaticales hacia la explicación del lenguaje figurado como parte inclusiva del concepto retórico de discurso o texto en prosa. Consistía en el estudio de las figuras, como su propio nombre indicaba, y en el análisis de las diferentes tipologías estilísticas con un especial detenimiento en la conocidísima tríada. Como en casi todos los manuales, formaba parte de una introducción al estudio de la elocuencia y de los géneros en

⁴⁷- A modo de resumen podemos afirmar con García Berrio: "Desde la antigüedad estaba difundido el entendimiento del estilo literario como un conjunto de efectos de expresividad verbal, sobre los cuales no se consideraba la necesidad de diferenciarlos de los mecanismos y formas de expresividad general retórico-comunicativa." Y más claramente, un poco más adelante, atendiendo a las tradiciones imitativas y respeto a las autoridades de los preceptistas: "La inhibición en este punto de la elocución literaria por parte de los tratadistas más influyentes, Aristóteles y Horacio, traduce y difunde una conciencia del estilo literario vinculado a las reglas comunes del ornato retórico." Introducción a la Poética clasicista, Madrid, Taurus, 1988, pág.224

⁴⁸- No es preciso recordar que pese a todo, el ornato elocutivo no bastaba para explicar muchos fenómenos estilísticos que los tratadistas afrontaron, principalmente en el Siglo de Oro español. Para aquellos tratadistas había demasiado que afrontar como para explicarlo simplemente como una excesiva ponderación del estilo oscuro o difícil según la vieja doctrina de vicios y virtudes de cada uno. Pensemos en los problemas derivados del Cultismo y del Conceptismo y sus derivaciones. También sería injusto ignorar que en muchas ocasiones la Preceptiva poética desde el Renacimiento había procurado construir nuevas terminologías, caso de Minturno o Escalígero, o había dado una mayor libertad al discurso poético frente al retórico (aquí sí de vicios y virtudes) como Luisini. Añadamos el proceso mediante el cual la Retórica acaba por convertirse en elocución pura, ante el que los sucesivos intentos de recomponer la totalidad de la doctrina quedaban en simples arcaísmos académicos. Vid. por continuar con la cita anterior Introducción a la Poética clasicista, op.cit., págs.266-281

prosa incluida la novela⁴⁹. El tratado del estilo en Blair es el trabajo de un profesor de Retórica que a lo largo de su vida se ha encontrado con la necesidad de aplicar una lógica constructiva a las cualidades del estilo, en cuanto al ornato y al uso y exposición descriptiva de las figuras, para lo que usa principalmente el manual de Du Marsais (Des Tropes, 1730), con lo que incide en la concepción naturalista o común del lenguaje figurado y no en su excepcionalidad, de ahí su interés en dar carta de naturaleza a la inclusión de diversos tipos de estilo acomodados a cualquier tipo de expresión literaria en cualquiera de los géneros tipificados. Es perfectamente lógico que los caracteres del lenguaje figurado sean exclusivamente los del estilo con sus diversas y sucesivamente incluyentes sistematizaciones⁵⁰. Solamente podemos sospechar alguna interesante afirmación en cuanto a la predisposición del carácter del estilo particularizada en cada obra diferente, en cada parte de una obra y según el carácter del genio individual de cada autor⁵¹. Sin embargo, su propuesta filosófica fundada en la educación del gusto como una común naturaleza de sentimientos humanos provocados por la belleza de las palabras no le permite todavía avanzar en una autonomía del estilo poético como composición y creación específica al margen de criterios de estructura retórica. Si esto es fácilmente explicable por la formación del autor y la cronología específica de la obra, no es menos explicable que la influencia y mecanización imitativa de las preceptivas españolas deviniera en tan fundamental a la hora de describir las realizaciones inmediatamente posteriores de los teóricos.

Hasta la aparición de preceptivas escritas bajo criterios filosófico-estéticos profundos, más allá del ecuador del siglo, el estilo formaba parte del tratado elocutivo después de las reflexiones de construcción gramatical y las figuras.

⁴⁹- Lecciones de Retórica y Bellas Letras, op.cit., tomo I, págs. 139 y ss., tomo II en su totalidad y tomo III, págs. 1-304

⁵⁰- Toda la lección XVIII es una consecución varia de diversas clasificaciones históricas desde la de Dionisio de Halicarnaso (austero, florido, medio), la de Cicerón y Quintiliano por la que vienen las modernas (sencillo o tenue o sutil, grave o vehemente, medio o templado) a aquellas de significación gradual por ornato (árido, llano, limpio, elegante, florido) o por oposición de sencillez a afectación (sencillo, afectado, vehemente). Junto a ello las consabidas recomendaciones sobre el uso de figuras (acomodadas, no buscar demasiado el adorno...) o recetas para obtener un estilo propio y personal (componer frecuentemente, familiarizarse con el estilo de diversos autores, acomodarse al asunto...). Vid. op.cit., tomo II, págs.133-195

⁵¹- Op.cit., tomo II, pág.138

Supuestamente se trataba de conciliar aspectos generales previos a toda obra literaria con la combinación particular de tales aspectos en las diferentes realizaciones particulares. Junto a ello, nacido a su sombra, la presencia de un lenguaje exclusivo de la poesía, distinto por la selección lingüística (en fenómenos que afectan la sintaxis, la fonética o el léxico) expresamente distinta de otros textos, supuestamente en prosa para recalcar la raíz retórica a que hemos aludido anteriormente.

En estos primeros años hay todavía una voluntad de distinguir ambas disciplinas en algunos tratados específicos. Si ya Jovellanos había hablado de un "lenguaje figurado" como fuente del ornato del estilo⁵² común a todas las composiciones, distinto de otro lenguaje meramente comunicativo o pragmático, que se nos hurta y se les ocultaba, también Losada o Batteux reconocen una diferencia interna, la de la "locución poética" o la "poesía de estilo", que procuran resaltar según conveniencias o intereses. El primero dejaba perfectamente clara la delimitación entre lo elocutivo retórico y el uso del lenguaje en poesía: "[la locución poética consiste en] ...palabras y sentencias colocadas de manera particular, y diferente de la prosa.", cuyas cualidades (claridad, majestad, armonía) resaltan principalmente por que la poesía "desdeña lo trivial" aunque se use en la sátira y la comedia⁵³. El caso de la traducción de Arrieta es interesante pues combina lo estrictamente retórico-elocutivo (los tres estilos, cualidades, vicios y virtudes, lo Sublime en particular en el tomo VII y en el VIII los problemas de prosodia y colocación, armonía y ritmo de palabras y pensamientos)⁵⁴ con la misma base filosófica de todo el tratado. El tomo I define dos tipos de Poesía: la de las cosas y la de estilo. Si la primera hace referencia a la "creación y disposición de objetos", la segunda es considerada como "imitación ficticia del lenguaje de

⁵²- A manera de virtudes, ya que las raíces de su surgimiento se explican por la necesidad del lenguaje primitivo para explicar aquello que no podían nombrar con sus rudimentarias palabras. A causa de ello la naturaleza primitiva del lenguaje figurado supone tanto una anomalía como una expresión imaginativa o simbólica que la razón ayudaría a mitigar por el progreso humano. Hoy día, según el momento de Jovellanos, el estilo general es más propio de la reflexión filosófica y el juicio maduro: "Aquellos caracteres del lenguaje han ido dando lugar a sonidos vagos, pronunciación calmada, estilo sencillo y coordinación recta. En los tiempos modernos se ha hecho, a la verdad, más correcto y exacto; pero al mismo tiempo menos enérgico y animado." Lecciones de Retórica y Poética, en Obras, Madrid, B.A.E., 1963, págs.118-119

⁵³- Op.cit., págs.33 y ss.

⁵⁴- Principios filosóficos de la Literatura, Madrid, Sancha, tomo VII, 1803 y tomo VIII, 1804

aquellos que se supone hablan.”⁵⁵ Traemos a colación esta distinción, a primera vista irrelevante para describir el capítulo del estilo, por su importancia en la distribución de temas elocutivos desde los comienzos de la reflexión teórica. Pues surge este capítulo elocutivo del análisis de los pensamientos en la obra literaria desde que Aristóteles mismo en su Poética dejó establecida la diferencia entre pensamiento (“dianoia”, en latín **sententia** según la traducción de Robortello) y máxima (“gnome”), siendo el primero una de las partes de calidad de la tragedia ya que se refería a todo aquello que los personajes manifiestan en la obra y el segundo una especie de verdad general del ámbito retórico. Una clase de globalidad retórica frente a las actualizaciones concretas en los textos poéticos⁵⁶. A través del tiempo y de diversas tradiciones cruzadas, como la de Hermógenes, podemos situar el tratado de la elocución en el centro de la reflexión conjunta. Así pues, los autores de Preceptiva española continúan esta tradición retórica común a toda la Poética clasicista. El siguiente hito educativo, el manual de Hermosilla (1826), el anterior de Mata y Araujo (1818) y otros, confirman un esquema retórico común para describir el estilo como reglas comunes a todas las proposiciones y un lenguaje de la poesía de difícil diferenciación entendido como “licencias”: gramaticales, ortográficas, sintácticas..., atribuible al mayor influjo y presencia numérica de las figuras⁵⁷.

Si hablamos particularmente de algunas Poéticas anteriores al cambio de sistema preceptivo tras la obra de Gil de Zárate, por ejemplo el caso de Martínez de la Rosa (1827), Pérez del Camino (1829) o el prefacio teórico de Aicart (1829), también obedecen a grandes rasgos a esta esquematización.

El poema de Martínez de la Rosa dedica todo el canto II a la locución poética, poco importante en relación al espacio que le merece este tratado en las Anotaciones posteriores⁵⁸. Muy escasas y pobres son las aportaciones teóricas personales del

⁵⁵- Op.cit., tomo I, págs.143 y ss.

⁵⁶- Vid. García Berrio, Introducción a la Poética clasicista, op.cit., págs.211-214. A su juicio hay un proceso de acercamiento entre ambos conceptos que a la larga rompió los límites entre ellos hasta llegar a la confusión completa. A juicio de Checa Beltrán la diferencia entre pensamiento-poética y máxima-retórica se ve confirmada por ejemplos concretos de las reglas de la tragedia, por ejemplo en Díez González. Pero aún así esta diferencia no queda en absoluto aclarada cuando se refieren al tema del estilo. Vid. Razones del buen gusto, op.cit., págs.186-188

⁵⁷- Op.cit., tomo II, págs.132 y ss.

⁵⁸- Op.cit., págs.232-235 y págs.254-275 respectivamente.

poema en sí, lleno de consejos sobre la norma clasicista del ajuste entre temas y estilos según las normas del decoro: el lenguaje poético tiene sus límites en el buen gusto y en la razón de la sencillez de pensamiento:

"Lo que claro concíbese en la mente,
se pinta fácilmente;
y natura presenta ya escogido
el contorno, la sombra, el colorido."⁵⁹

En realidad todo el canto es una excusa para que en las notas posteriores, acompañado de La Harpe, se despache a gusto sobre las faltas que encuentra en la locución poética de los autores de Siglo de Oro que no fueran Garcilaso o Herrera, basándose no en ajenas disquisiciones teóricas, sino en su desmesura dentro del argumentado lenguaje poético, tan diferente al de la prosa. Por ejemplo, el uso de expresiones bajas en un contexto determinado, en una incorrecta colocación de palabras, en confusiones gramaticales demasiado forzadas para el gusto dieciochesco que contenían sus consejos. Sí es fácil reconocer un uso particular del lenguaje por los poetas, pero la norma es demasiado amplia y a la vez demasiado estricta para poder ser formalizada, pues toda ella se basa en el criterio de "elección". El tratado del estilo en las Poéticas, y en esta en particular, más depende de la ejemplificación práctica y de una concordancia que será la principal baza para que el Romanticismo abra una sima entre lo que se dice, cómo se dice y a quién. Por ello no era fácil de momento obviar que la práctica retórica y su reflexión había ocupado un lugar demasiado amplio, desbordante, para que la Poética simplemente no fuera más allá de describir un particular lenguaje cuya característica estilística no común sea la intensificación de algunos fenómenos generales a todo aspecto elocutivo.

Dibujando el panorama al que nos asomariamos cuando en los años cuarenta van apareciendo los manuales que formarán el armazón propuesto por Gil de Zárate y sus continuadores, por ejemplo Monlau, la perspectiva que se abriría no diferiría demasiado. Consistía en lo que podemos llamar un esquema retórico-elocutivo (confundiendo locución, elocución, estilo, género y tono), partido entre un esquema general común y posible a todas las composiciones en forma de teoría general. Los pensamientos (definidos como anteriormente expresamos en palabras de Hermosilla: "todo lo que un hombre quiere comunicar cuando habla o escribe (1827, tomo I, pág.5) son el origen intencional y racional de toda obra. Dice Gil de Zárate: "Dos cosas esenciales constituyen todo escrito, ya sea en verso, ya sea en prosa: los pensamientos y las palabras con que estos pensamientos están

⁵⁹- Op.cit., pág.232. Observamos la vigencia del tópico "ut pictura poesis" como un esquema del proceso creativo del poema.

expresados, es decir, el lenguaje.[...] El pensamiento constituye la bondad intrínseca de un escrito, el lenguaje su belleza exterior.”⁶⁰ Tras los pensamientos, el engarce posible con la realización efectiva en el lenguaje y sus manifestaciones prácticas (palabras, cláusulas, expresiones y como culminación, aquellas basadas en la elegancia elocutiva en forma de tratado de figuras y tropos). La teoría general se convertía entonces en las realizaciones o manifestaciones verdaderas de esas posibilidades comunes a todo escrito plasmadas en la individualidad concreta de determinada obra literaria. El estilo completaba mediante ejemplos y aplicaciones prácticas las reglas comunes con ejemplos de los autores. Podría manifestarse en forma de aplicación del criterio triádico clásico (bajo, mediano, sublime) con variantes discursivas (árido, ampuloso, florido...), en forma de vastedad clasificatoria (según origen, pretensión...), bajo criterios de adecuación genérica⁶¹ y principalmente bajo normativismos esenciales del criticismo teórico clasicista. Como culminación, un apartado acerca del lenguaje poético (también confundiendo lenguaje, estilo, adorno o forma: el verso) generalmente incluido en el tratado de géneros, distinguiendo los en prosa y en verso, y como previo comentario a las normas de versificación y métrica con la enseñanza de diferentes modelos estróficos y su ejemplos correspondientes⁶².

Varios son los problemas que plantea el tema del estilo en las preceptivas de estos años. Principalmente surgen de la

⁶⁰- Principios de Retórica y Poética, op.cit., pág.17

⁶¹- En la Biblioteca selecta de Manuel Silvela (1819), los ejemplos didácticos de prosa se antologaban mediante este criterio: estilo templado (alegorías, fábulas...), llano (diálogos, cuentos, crítica literaria...) y grave (parábolas, exordios, pensamientos...). Vid. Sáinz Rodríguez, Historia de la crítica literaria en España, Madrid, Taurus, 1989, pág.150

⁶²- “Hemos manifestado con la extensión que en una obra de esta clase es posible, las diferentes reglas, que sirven para llegar a la perfección del lenguaje, ya en prosa, ya en verso; y por lo dicho se ha debido conocer la gran diferencia, que existe entre estos dos modos de expresar nuestros pensamientos. Pero esta diferencia no aparece hasta ahora, sino en material construcción de la frase, siendo la prosa una serie de períodos de distinta extensión y medida; y distinguiéndose de ella únicamente el verso en que tales períodos se sujetan a una medida, y se dividen en porciones simétricas de determinadas dimensiones. Pero mezquina e incompleta sería la idea que se diese de la poesía, si a esto sólo se redujera su definición, y no merecería tan material diferencia el trabajo mayor que cuesta el escribir en verso.”, Gil de Zárate, Principios generales de Retórica y Poética, op.cit., pág.97

naturaleza no estrictamente poética de sus condicionamientos y de las múltiples tradiciones cruzadas que intervienen en ellos. Comenzando por su ubicación concreta en los tratados. La situación del estilo como enganche entre varias combinaciones de modelos a la par que su papel funcional como catalizador de las **partes artis**⁶³ queda desvirtuado cuando la Retórica elocutiva da prioridad al modelo de adorno del discurso en cuya cúspide se encuentra la realización efectiva de modelos. Modelos además que sirven como ejemplo educativo y como defensa de una determinada normativa escrituraria y de una manera de juzgar, Clasicismo se llama, la Literatura en su conjunto⁶⁴.

La elocución como punto de encuentro entre la Poética y la Retórica pertenece a la tradición, ya lo hemos dicho anteriormente, y como tradición será asumida sin que ello suponga la aceptación absoluta de todas sus implicaciones. Un ejemplo interesante de estos condicionamientos tiene su ser en el tratado de figuras. Un tema tan estrictamente propio de la elocución no podía dejar de asumirse en su extensión por todos los preceptistas por razones obvias: el programa del gobierno imponía su conocimiento entre el alumnado. La actitud de los autores ante los esquemas de figuras y tropos es ambivalente⁶⁵. Parten del

⁶³- Nos referimos a que el estilo no es exclusivamente un efecto de la **elocutio**, sino el resultado combinado de un proceso que traspasa e impregna todos los momentos del discurso retórico, pero no resulta fácil sustraerse a esa primera opinión: "En efecto, la conciencia más activa sobre la expresividad retórica -incluso la que yo mismo he descrito en las páginas iniciales de este capítulo- se combina exclusivamente con el forzado entendimiento histórico de la Retórica con la **elocutio**; pero la expresividad de la literatura no se restringe a la **elocutio** microtextual convencionalizada. Es, más que eso, efecto de las selecciones artísticas de la **inventio** y de los complejos procesos macro y microcomponenciales de la **dispositio**." García Berrio, Teoría de la Literatura, op.cit., pág.213

⁶⁴- Por ejemplo, Checa Beltrán resume a las claras los caracteres cualitativos sobre la locución en la Poética de Burriel (1757), ejemplo de muchas otras: "En general, se hace hincapié en evitar solecismos, barbarismos y arcaísmos, así como en huir de la oscuridad y afectación. Es en esta "parte de calidad", la locución, donde pueden hallarse las divergencias más nítidas entre el gusto neoclásico y el barroco." Razones del buen gusto, op.cit., pág.191. Estamos ante un razonamiento militante que supera la supuesta generalidad y la aceptabilidad de las reglas.

⁶⁵- Remito a las consideraciones generales de Aradra Sánchez acerca de estos temas donde se exponen ejemplos y aclaraciones. Es imposible desviarse ahora para analizar en su complejidad las

deseo de racionalizar los excesos de los manuales por ofrecer una totalización exhaustiva de todos los fenómenos. Las críticas en pos de una racionalización y un efectivo ajuste nominal no bastan cuando desde aquellos teóricos más imbuidos de lecturas clásicas y conocimientos más profundos, comparan sus excesos con las terminologías igualmente abundantes y complejas de otras ciencias que nadie se cuestiona. Fruto de ello es la actitud de doblez acusada de muchas preceptivas en la consideración global de la escasa o nula importancia de las figuras en la composición literaria. Si a principios de siglo el racionalismo impone la queja ante la compleja terminología (que heredarán muchos autores últimos), a finales se impone la pérdida de importancia de las figuras en la composición literaria, cuando ha triunfado la naturalidad y la libertad de pensamiento antinormativista. Pero aún así no dejarán de ofrecer sistemáticos tratados en su mayor parte derivados de la recomposición de Du Marsais y luego de Fontanier, junto a otras tradiciones cruzadas de los manuales más clasicistas⁶⁶.

Todavía en estos años la elocución ha continuado representando lo que puede llamarse **elocutio** retórica con todas las garantías. Consistía en aquel aspecto gramatical que distribuía los condicionamientos y utilidades de los pensamientos expresados por el lenguaje y un conjunto de virtudes generales⁶⁷ que desde hacía varios siglos la Retórica se complacía en tomar de Hermógenes (claridad, grandeza, belleza, vividez, carácter, sinceridad y habilidad, que podían subdividirse hasta formar

tradiciones y nomenclaturas de elegancias concretas. Asumo que forman parte exclusiva de la Retórica, que a nosotros solamente nos interesarán en cuanto fenómeno global y presente en la medida en que afecte a los principios generales de la Poética. Asumo también que tienen más importancia de lo que a primera vista parecen sugerir algunos comentarios arriba aludidos y que merecen inexcusablemente un trabajo metódico y particularísimo que no podemos abordar como se merece. Vid. De la Retórica a la Teoría de la Literatura (siglos XVIII y XIX), Murcia, Universidad, 1997, págs.112 y ss.

⁶⁶- Por lo general los autores suelen respetar la doble tradición retórica de esquematización de las figuras (entendidas con precisión como tropos y figuras o elegancias) primero en figuras de palabra o de elocución y figuras de pensamiento o sentencia, en combinación con las categorías que dibujaban la **quadripartita ratio** de Quintiliano: adición, supresión, permutación y sustitución. Vid. José Antonio Mayoral, Figuras retóricas, Madrid, Síntesis, 1994, págs.32-33

⁶⁷- En el caso de Quintiliano, la virtud gramatical de la Pureza y las virtudes retóricas de Claridad, Ornato y Decoro, según Lausberg # 460. Vid. Mayoral, Figuras retóricas, op.cit., pág.17

veinte categorías) para llegar directamente a la Preceptiva del XIX⁶⁸. En esos manuales todavía se contienen las formalizaciones clásicas sancionadas por la tradición. El punto de contacto de esa misma tradición tampoco ha sido ajeno al problema elocutivo. Lo estrictamente poético comparte la particularidad lingüística del discurso retórico pues comunes son lengua, fenómenos gramaticales, modos, figuras y, de momento, los tres estilos con sus varias combinaciones⁶⁹.

Las confusiones generales entre aquellos factores que se combinan en el tratado elocutivo pueden hacernos dudar de la importancia indudable que los autores confiaban a este capítulo. La sinonimia entre estilo, locución, elocución y lenguaje hoy nos resulta sospechosa, pero el problema se agiganta cuando proyectamos sobre aquellos manuales las diversas fuentes y tradiciones sobre las que se basaban. Parecía demasiado evidente que su propósito era explicar el uso lingüístico de la palabra o los pensamientos que formaban parte de las obras literarias entendidas en sentido laxo. Uno de los más visibles elementos de que se compone la obra literaria es el estilo en cuanto

⁶⁸- La tradición hermogenista es muy fuerte a partir del siglo XVI por su influencia en Italia traído por Trebizonda y luego en toda Europa gracias a la obra del mallorquín Antonio Lulio. Vid. Luisa López Grigera, La Retórica en la España del Siglo de Oro, Salamanca, Universidad, 1994, pág.98, para cerciorarse de su tradición en España que la autora acerca cronológicamente hasta Mayans. Ana María Gómez Torres piensa lo mismo respecto de Francia hasta la aparición del famoso Discurso de Buffon sobre el estilo (1753), si bien parece insinuar que existe otra tradición recogida por Luzán que enuncia como virtudes de la elocución las cuatro propuestas por Aristóteles y defendidas por Teofrasto: perspicuidad, claridad, propiedad y pureza. Vid. Las ideas de Buffon sobre Retórica y Poética en los inicios de la Teoría literaria moderna, Málaga, AEDILE, 1996, pág.63. Esta tradición aludida es infrecuente en los manuales españoles que miméticamente han seguido ideas expuestas en Blair y en Hermosilla.

⁶⁹- Indudablemente también en los autores de Poética había existido el afán enciclopédico de compendiar todo el saber de su disciplina hasta asumir con toda normalidad algunas consideraciones totalmente retóricas, por dar vuelta al argumento anteriormente aducido que asumía el crecimiento invasivo de la Retórica en la **ratio studiorum** de los jesuitas. La práctica es anterior, del Renacimiento, así podemos observarlo en los artículos que refieren a la relación entre Retórica y Poética de estos años de Heinrich Plett (sobre Escalígero o Puttenham) y Alex Gordon (sobre la Francia del XVI en general) en James J. Murphy, La Elocuencia en el Renacimiento, Madrid, Visor, 1999, págs.421 y ss.

plasmación de una manera de escribir determinada, pensaban que era posible describir las obras poéticas según se ajustaran a unos determinados patrones de origen retórico y parte de sus críticas y alabanzas venían del ejercicio de esas virtudes que se había convertido en un complejo y artificioso conjunto de variantes. Creían poder reconocer en los discursos poéticos y retóricos esas disposiciones previas pero a la vez pretendían reconocer los modos concretos, las realizaciones efectivas, las marcas indelebles de cada autor o de cada escuela o de cada obra en particular⁷⁰. Precisamente la incidencia en la individualidad y particularidad del estilo convierte las clasificaciones interminables en imposibles y en inocuas, pero en ningún caso aparece todavía una estilística que afronte la Literatura como productos acabados que en nuestras manos hacemos revivir siendo las marcas de estilo de un autor una especie de mapa o guía, un asidero. Hasta fines del siglo XVIII, incluido Buffon con todas sus malas lecturas e interpretaciones, la Retórica imponía sus teorías a nivel elocutivo (lo gramatical en los pensamientos ya expresados y las figuras) y en la globalidad del estilo (que nunca era considerado en los manuales como independiente de la elocución). Sus esquemas encorsetaban las reflexiones teóricas⁷¹ hasta que otros criterios de origen filosófico accedieron a explicar las causas y las maneras de producirse una obra poética. No quiere deducirse de esto, como tantas veces hemos indicado, que la novedad determinante de la modernidad romántica produce una feroz cesura, sino que la gradual oscilación entre diversos factores classicistas se vencerán hacia un sólo lado con excesiva virulencia, tesis que habíamos asumido anteriormente. Por ejemplo, los tres géneros de estilo producen muchas combinaciones pero el exceso nominal (árido, claro, difuso, pesado, ágil, florido...) no produce al final nada más que la individualidad absoluta imposible de determinar.

Para que el debate sobre el estilo refleje aspectos novedosos en los cuales la Estética será determinante hay que ir situando en el punto de mira la importancia que merecía a los teóricos. El hecho de que en el filo del comienzo del siglo XIX el estilo se encuentre en lugar de preeminencia, junto a otros lugares comunes de la Teoría literaria, hace suponer que la Poética romántica no se contentará exclusivamente con explicar

⁷⁰- Hermosilla(1826, I, pág.393): "el estilo es la manera de escribir, esto es, de manifestar los pensamientos de cada uno"; Aicart(1829, pág.18): "un uso particular".

⁷¹- Todavía estamos dilucidando si los estilos, como muchos otros componentes educativo-formativos de la Retórica, influían directamente en la creación literaria o secundariamente a través de la imitación de las obras. Antes necesitamos conocer la educación literaria concreta de nuestros autores.

o apuntalar la consabida sistematización triádica⁷². Su función, adelantémoslo, es propiciar el eslabón que nos conduzca a la Teoría literaria del siglo XX y, en concreto, a algunos de los problemas que impulsarán los investigadores de la Estilística y del Formalismo ruso: la lengua literaria, el desvío...⁷³

En lo relativo a las ideas que provocan una recomposición de los elementos que componen el universo literario de la Preceptiva, aquellas que se derivan del filosofismo crítico provocarán en el capítulo elocutivo⁷⁴ un deslizamiento de cuestiones de importancia: de la técnica de los varios estilos a la realización estilística de la obra literaria.

Y ninguna idea filosófica influyó tanto en la recomposición del modelo esquemático de la Preceptiva como la Teoría de la Belleza y sus consecuencias en la bipartición fondo-forma, junto a las consideraciones generales que acompañan a la experiencia estética que de ella se derivan. Esa bipartición acompañaba a otras oposiciones inherentes al concepto organicista de la obra de arte en el Romanticismo. Entre las confusiones de paridades, fundamentalmente mediante la oposición pensamiento-lenguaje,

⁷²- Así lo resume Vázquez Medel cuando en los años previos a las grandes creaciones estéticas alemanas ya los franceses como La Harpe, por proponer un ejemplo, habían considerado que era fundamental en toda obra de arte. Vid. Historia y Crítica de la reflexión estilística, Sevilla, Alfar, 1988, pág.105

⁷³- Favorece nuestro aserto alguna afirmación que hace derivar esta problemática directamente de la Retórica. A nuestro juicio, de la situación en que la descomposición de la Retórica situó el debate literario. Por ejemplo Pozuelo Yvancos, afirma que entre los legados de la Retórica clásica se hayan el concepto de oposición entre lengua literaria y lengua estándar y el concepto de desvío (págs.16-17). Pero más adelante parece contradecirse y reconocer que se necesitan pasos intermedios que se visten de novedad absoluta: "El origen teórico de la hipótesis desviacionista está en la Retórica, como señalamos en el capítulo anterior, pero la Retórica actuó aquí como sustrato, indirectamente y sólo de modo implícito. Porque una de las peculiaridades de los desviacionistas es que sus tesis cobran en nuestro siglo puntos de partida que se creen totalmente nuevos y se autoproponen como alternativas. Y en realidad, a efectos prácticos, así lo han sido." (Págs.20-21). En general, el descrédito en que cayó la Retórica y los manuales de Preceptiva poético-retórica contribuyó a la "necesidad" de ocultar la procedencia de muchos principios de discusión y hallazgos de la Teoría literaria moderna. Vid. Teoría del lenguaje literario, Madrid, Cátedra, 1989

⁷⁴- Respetamos la situación del estilo como parte integrante de la **elocutio** en los manuales de Preceptiva del siglo XIX.

complementaria una de la otra⁷⁵, se engloban elementos referentes a la expresividad, al material lingüístico-literario⁷⁶. En un primer momento la fuerza de la doctrina retórica de la **elocutio** parecía cubrir el aspecto puramente técnico que llevaba de la concepción y la elaboración mental de los pensamientos a la plasmación exterior en el mensaje elaborado con ilusión estética (como ocurría en el discurso epidíctico o **genus demonstrativum** cuando al no esperar respuesta activa del oyente la atención derivaba en la belleza del texto) bajo criterios estructurales plasmados en la doctrina de los tres estilos y sus múltiples variantes. La conexión entre lo que se quería decir y lo que efectivamente se decía, juzgaban que era directa, afirmación aumentada por el Idealismo romántico. La adecuación formaba parte del aspecto retórico vertebrado sobre el criterio de gusto⁷⁷, que

⁷⁵- Hemos citado las mismas palabras de Gil de Zárate en la nota 60

⁷⁶- Cuando en este capítulo nos hemos referido al concepto de expresividad para sostener afirmaciones relativas a la **elocutio** retórica en su conjunto y a la dimensión verbal del texto queremos aceptar como propio el concepto que García Berrio describe como una "propiedad en sí misma" de determinados textos verbales, con un valor estético. (Teoría de la Literatura, op.cit.,pág.130) Pero también cabe, por nuestra parte, una laxa interpretación acerca del uso lingüístico y el valor que las retóricas daban a esta **pars** y que tiene que ver con la artificiosa diferenciación entre fondo (contenido) y forma (expresión) que pronto hará fortuna entre nuestros preceptistas. En cualquier caso basta con pensar en que este tratado se basaba en la manipulación del material lingüístico con un valor estético, no comunicativo del lenguaje estándar, transferido hacia la Poética. En palabras de Albaladejo Mayordomo: "La Retórica llenaba de este modo una carencia de la Poética clásica, que no contaba con una sistematización análoga de los recursos de expresividad de la lengua literaria y por ello tomó de la Retórica el tratado elocutivo como corpus teórico válido para la explicación del discurso literario." (pág.123) Y más adelante y para mayor concreción: "la importancia de la **elocutio** radica precisamente en su consistencia como teoría del estilo, y de ahí procede la explicación de su utilidad para el discurso literario." (pág.124) Vid. Retórica, Madrid, Síntesis, 1989

⁷⁷- El buen o mal gusto era propio del decoro pero también del ajuste entre pensamiento y palabra: "En vano se engalanará un pensamiento absurdo con todos los atavíos del lenguaje; en vano, asimismo será el pensamiento bueno si está expresado de un modo confuso o desaliñado; en los dos casos el escrito deberá tenerse por defectuoso, y merecerá desprecio." Gil de Zárate, Principios de ..., op.cit., pág.95

también era un valor estético. Esa conexión se abre a una fácil distribución entre lo que se ve y lo que se supone. Y como citamos antes en el manual de Gil de Zárate: "El pensamiento constituye la bondad intrínseca de un escrito, el lenguaje su belleza exterior."⁷⁸ Luego insistirá en que no es más importante un aspecto que otro, los dos realizan la globalidad armónica de la obra de arte. Esta bipolaridad, muy creativa y útil en trabajos de pedagogía escolar⁷⁹ hasta nuestros días, colocaba el debate literario ante esquemas novedosos, que como casi siempre tienen su hondo fundamento en las tradiciones clásicas. No de otro modo contemplamos las dicotomías inherentes a la Poética ni los temas que una y otra vez van surgiendo desde las profundidades de los diversos autores y lecturas de la Antigüedad. Más centrados en los problemas de nuestro siglo XIX debemos recordar que la transformación del concepto de estilo retórico en cuanto elocución predeterminada y nivelada (tres estilos y sus variantes), ajena en principio a los intereses de la Poética horaciana⁸⁰ y aristotélica⁸¹, en la base imperante de la expresividad en las teorías formales del arte que llevan hasta

⁷⁸- Principios de ..., idem

⁷⁹- La utilidad y productividad innegable para la didáctica escolar de la lengua o la literatura en las aulas de la dicotomía fondo-forma ha sido unánimemente considerada para los análisis de textos. Esta afirmación poco empece para la reconsideración actual y la recusación por simplista de este método. La etiqueta de erróneo puede juzgarse tan relativa como cuando se atribuyó al análisis retórico, del que es heredero natural. Hoy día parece ponerse nuevamente al día en algunos aspectos, curiosamente por las resituaciones de los estudios retóricos y las relecturas de la Estilística que sancionó su instauración general. Por ejemplo ha sido aplicado por García Berrio en sus trabajos recientes: "Claudio Rodríguez: Estilística de la forma interior", en Teresa Hernández (ed.), La contemplación viva: homenaje universitario a Claudio Rodríguez, Madrid, CERSA, 1999, págs.15-50 y Forma interior: la creación poética de Claudio Rodríguez, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1998

⁸⁰- Como nos lo recordará García Berrio: "Y tan encarnada sentían los comentaristas de Horacio esta tradición que forzaron regularmente el texto horaciano -incluso allí donde no aparece nunca esta tripartición en estilo alto, medio y bajo-, para ensamblar la gloriosa y medular teoría de los estilos." Formación de la Teoría literaria moderna, I, op.cit., pág.66. Ejemplifico con Horacio, entre otras causas, por la gran difusión que tuvo en estos años como lectura obligatoria en las clases.

⁸¹- Nada tienen que ver las notas sobre elocución en su tratado con las teorías de los tres estilos.

el Formalismo⁸², es producto, y no causa, de la transformación de la estética idealista. La obra de arte se somete cuando por elevación es destinada a pasar de ser un producto normado por artificios reglados a ser la propia plasmación de la belleza, la manifestación sensible en palabras de Hegel. El paso anterior, el dado por Kant cuando afirma que la esencia de la obra de arte es la Forma y la manera de percibir la Belleza es a través de la capacidad de sentir la Forma⁸³, tiene mucho que ver con la especulación estética del Sensismo. Recordemos que en su teoría sobre los afectos del arte y las categorías de la belleza hay un eco necesario de los diferentes matices estilísticos: árido, seco, agradable, templado, útil... Burke también las tenía por categorías de grado de belleza desde el más ínfimo hasta llegar al confluyente término del Sublime⁸⁴, del que ya hemos visto que poseía en su origen alejandrino un esquema retórico basado en el efecto que producían en el oyente o lector ciertos temas con un determinado criterio selectivo de elocución (palabras, voces, construcciones, figuras...) De la misma manera que resultaba complejo diferenciar ciertos tipos de estilo de otros, con mayor motivo la percepción de esas categorías estéticas dejaban deslizar un inmanentismo y un impresionismo justificados por supuesta carga de valores difícilmente descriptibles: el lirismo, el desasosiego de lo Sublime, el "no se qué" que solamente logran percibir espíritus dotados de sensibilidad⁸⁵. No olvidemos el proceso de la Sublimidad, entendido tan en extremo y tan ajeno a las cualidades del discurso que ninguna regla puede contenerlo ni ninguna teoría elocutiva podría llegar a contenerlo, pues carece en absoluto de Forma, producto solamente de la mente inasible del genio.

La aparición de la dicotomía fondo-forma no provoca en un principio la desaparición del tratado puramente elocutivo, ni la simple conversión de forma en estilo o elocución de la obra y de fondo en el argumento o la intención. Antes de llegar a esta simple ecuación, que vemos se producirá en manuales de Secundaria fundamentalmente conforme avance el siglo, otros manuales mejor

⁸²- Vid. J.A. Hernández Guerrero (ed.), Nociones de Literatura, Cádiz, Universidad, 1995, págs.25 y ss.

⁸³- Muy concretamente afirma que la Poesía es forma pura, la más perfecta de las artes. Vid. Crítica del juicio, op.cit., págs.169 y ss.

⁸⁴- Indagación filosófica sobre el origen..., op.cit., págs.94 y ss.

⁸⁵- El paroxismo del exceso inmanentista del Romanticismo producía gran hilaridad en su momento y aún años después, entendido como desorden o exceso de sentimentalismo. Todo ello formado de discursos huecos y vacíos, de lo que se culpaba a la Retórica injustamente.

construidos y pensados, como los Elementos de Literatura de Coll y Vehí proponen de momento la unión fructífera de novedad y tradición en el tratado elocutivo. Aparecido en el medio siglo, su tratado nos descubre bruscamente todo un caudal de novedades nacidas del Romanticismo alemán⁸⁶, y convertidas ya en materia de clase. En el capítulo sobre la elocución comienza por definirla a la manera de Quintiliano⁸⁷, dejando claro que, pese a ser una de las partes "en que los antiguos dividieron la retórica", como todas las obras literarias o científicas "consisten en una ordenada serie de pensamientos" (recordemos la definición de Literatura) expresados por el lenguaje, este tratado es generalmente aplicable a todo género de composiciones, "así como a la conversación más familiar." Justamente añade un punto de interés al afirmar que no es lo mismo la elocución que el estilo a pesar de confundirse a menudo, pues lo primero es lo permanente y lo segundo lo variable: "...parece que la palabra **elocución** se refiere a las propiedades o cualidades permanentes del discurso, y que la palabra **estilo** (**genus orationis, genus dicendi**) se usa más bien para significar lo accidental, lo variable. "Estilo, dice la Academia, es el modo y forma de hablar o escribir peculiar a cada uno." Es la fisonomía del escrito o del discurso. En el estilo se refleja, con rarísimas excepciones, el carácter del escritor. Esto es lo que se propuso dar a entender Buffon cuando dijo: **El estilo es el hombre.**"⁸⁸ La particularidad, la triunfante revelación de la personalidad por medio del estilo, del que nosotros pensaríamos en la realización particularísima y por tanto no lo accidental (como escribía Coll pues todavía confiaba en las reglas), es uno de los complejos conceptos aglutinantes del Romanticismo donde convergen de manera múltiple los problemas de la imagen del autor dentro de la obra, del menosprecio a las reglas comunes a todos los escritos, del

⁸⁶- No olvidemos su convivencia intelectual con los focos del Romanticismo catalán, muy motivado con la presencia de críticos y profesores que intentaban acercarse al conocimiento de estas novedades para su aplicación como Piferrer y Milá y Fontanals

⁸⁷- "Llámase elocución la manifestación de nuestros pensamientos y afectos por medio del lenguaje oral. **Eloqui est omnia quae mente conceperis promere, atque ad audientes perferre.**" Op.cit., pág.13

⁸⁸- Idem, idem. Más adelante deja claro que a pesar de que las retóricas hablen de la elocución poética para referirse al estilo poético, no se hace al revés: "...no empleamos la voz **elocución** para designar el estilo de un escritor o de una época." Idem, idem. También se diferencia voz, tono y dicción. Y no se admite llamar a este tratado "teoría del estilo, sino de la elocución." Idem, pág.14

inmanentismo, en fin, de la individualidad antiimitativa de la obra literaria: el fundado interés en que cada obra sea única, diferente y distinta⁸⁹.

Acompañados de las palabras de Coll y Vehí podemos vislumbrar nítidamente hacia dónde se encamina ese caudal conceptual, pero la Preceptiva es aún un punto de anclaje con la tradición retórico-poética a la que se desea superar sin todavía renunciar a ella. Dicho anclaje forma también parte de la reacción de los teóricos cuando se vieron obligados a adaptar las teorías estéticas, o bien reaccionaron reestructurando el sistema preceptivo al influjo filosófico (determinado por el fin de la imitación como definición esencialista que arrastra a todo lo demás), o bien actuaron por acumulación yuxtapuesta (los programas siempre pueden mejorarse pero no pueden obviar la realidad teórica). En su disertación afirma Coll más adelante: "El estudio de la elocución es importantísimo, porque la elocución, junto con el plan, constituye la forma de toda obra literaria."⁹⁰

La Forma empieza por ser concluyente cuando puede describir y situar todas las obras literarias en los tres apartados macroestructurales consabidos en la concepción genérica de Hegel: objetivas, subjetivas y mixtas⁹¹, con sus múltiples combinaciones. No obstante la productividad de esta forma de presentación se sitúa fundamentalmente en el tratado de los géneros, como nos lo confirma que el autor aparque estos conceptos para entrar directamente en el análisis de la elocución. Se trata de un capítulo eminentemente retórico con algunas reflexiones gramaticales,; pasando desde el punto

⁸⁹- Es interesante asumir la creencia en el arte como autoexpresión en la progresiva ruptura de la tradición hasta llegar a la autorreferencialidad del arte propio de vanguardias del siglo XX: "Esta concepción de la creación poética ha sido la base sobre la que se ha sustentado el concepto de estilo como caracterización proyectiva de un autor, y sobre la que se ha levantado toda la edificación teórica y crítica de la Estilística de orientación romántica y freudiana. Esta corriente la han seguido, no sólo Croce, Vossler, Spitzer, Amado Alonso y Dámaso Alonso, sino también, en cierta medida, Bachelard y Barthes." Hernández Guerrero (ed.), Nociones de Literatura, op.cit., pág.22

⁹⁰- Continúa el texto: "Si en un estudio puramente científico podemos mirar con cierta indulgencia los vicios de elocución y la falta de un buen estilo, no sucede lo propio con las obras literarias: En la esfera de las bellas artes, dice Villemain, la forma pertenece al alma, tanto como el mismo sujeto." Op.cit., pág.14

⁹¹- "La elocución recibe tres formas generales: una objetiva, una subjetiva, y otra que podemos llamar mixta." Idem, pág.15

consabido del pensamiento unido al lenguaje, la estructura del lenguaje (palabras, frases y cláusulas) y sus cualidades (pureza, propiedad y armonía), un completísimo tratado de figuras⁹², y las cualidades de la elocución: esenciales (claridad, precisión, variedad y unidad, novedad, honestidad y nobleza, oportunidad, naturalidad) y accidentales, que serían todas las variedades posibles admitidas según circunstancias, que llevado al máximo de apertura supondrá la introducción de la personalidad del autor y la individualidad de la obra literaria. Sin embargo, el peso del argumento retórico lleva a Coll todavía a interpretarlo como el conjunto de vicios y virtudes que es de donde nace la diferencia de estilos: "Aunque el estilo es la suma o el resultado de todas las buenas y malas cualidades de la elocución, como las cualidades esenciales deben ser permanentes e inmutables, no puede decirse que influyan en la variedad de estilos,[...]. Sin embargo, decimos que el estilo es claro, oscuro, preciso, redundante, variado, monótono, igual, desigual, natural, afectado, etc."⁹³ Pero la obra poética (la expresión de

⁹²- El esquema podemos alumbrarlo aquí: figuras de dicción (por adición o supresión, por repetición, por combinación), tropos (de dicción, de sentencia) y figuras de pensamiento (figuras pintorescas, figuras lógicas, figuras patéticas). Todo ello con profusión de ejemplos de autores clásicos y españoles, fundamentalmente del Siglo de Oro. Págs.62-140

⁹³- Idem, pág.141. Abundando en el profundo esquema retórico que encorseta y estructura las Preceptivas, la anécdota del vario estilo se convierte en categorías normadas, como tantas veces en la historia de la Retórica: "Siendo infinitas las cualidades accidentales que pueden modificar la elocución, vamos a fijarnos solamente en las principales, y en las que determinan géneros de estilo muy marcados y generalmente reconocidos por la crítica. Bajo este supuesto, hablaremos: 1° del estilo cortado; 2° de la concisión y abundancia; 3° de la energía; 4° del estilo vivo, vehemente y patético; 5° de la sencillez; 6° de la elegancia; 7° de la magnificencia y sublimidad; 8° del estilo familiar, jocoso, satírico, humorístico; 9° de las denominaciones que aplicaron al estilo los retóricos antiguos." Ibidem, pág.164. Puede juzgarse, como apunté arriba, que ciertas categorías estéticas tenían su origen en diversos tipos de estilos (florido, grácil, cómico...) y en sus vicios correspondientes (áspero, burlesco, grotesco...) que fueron recubriéndose de esos valores. Antiguamente en la oratoria, por ejemplo en Cicerón ("Quid est eloquentia, nisi continuus animi motus?"), el valor predominante para regular el estilo del discurso era la excitación del ánimo contenido en el ritmo de la composición, comprendido como movimiento: airoso, ágil... Así lo transfiere Buffon (vid. Gómez Torres, Las ideas de Buffon..., op.cit., págs.24 y ss.) junto a la elegancia en la trabazón de los pensamientos, por encima de la selección verbal, como fundamentalmente lo harán los teóricos españoles. El propio

lo bello por medio de la palabra sujeta a forma artística)) tiene diferencias que estimulan su apartamiento del resto de obras literarias. Un fondo, que es la belleza pura, y una forma, que no se revela exclusivamente mediante la materialidad de la palabra artística ("El lenguaje no constituye los materiales de la poesía; [...] no es más que un **simple medio de transmisión**, un signo casi enteramente convencional.")⁹⁴, sino mediante una dualidad exterior e interior al lenguaje: "El plan de la obra y la elocución constituyen, digámoslo así, su forma interna, que hace resaltar el poeta, dando también una forma artística al lenguaje o elemento exterior, por medio de la versificación."⁹⁵ El plan es un desarrollo moderno de la **dispositio** y la elocución poética es el carácter general descriptivo de lo que hemos llamado anteriormente lenguaje poético o lenguaje figurado⁹⁶. El concepto de forma interior era una idea de la Poética de Aristóteles tratada por los neoplatónicos y rescatada por Goethe, a través de Shaftesbury, para ser puesta al día en los filósofos-teóricos alemanes. En principio esta dualidad interpretada neoclásicamente parecía distinguirse entre aspectos de pura elocución y disposición y aspectos mentalistas del discurso: "Por una parte, se refugia en un formalismo externo y vacuo, y, por otra, clasifica según los asuntos tratados, cosa extrínseca a la obra de arte y debida a criterios de dignidad y valor moral."⁹⁷

Coll, pese a hablar profundamente de prosodia y rítmica en sus Diálogos literarios (Barcelona, Bastinos, 1866), suele citar muy de pasada en sus dos preceptivas los contenidos de la **compositio** dentro del **ornatus**.

⁹⁴- Elementos de Literatura, op.cit., pág.195

⁹⁵- Idem, idem

⁹⁶- Para casi todos los preceptistas el lenguaje poético suele describirse en oposición al lenguaje en prosa, a veces indistinguiendo poesía y lírica, pero separando los géneros poéticos de los que no lo son. Por ello lo trataremos adecuadamente en el capítulo III-5, siquiera ahora sólo lo haremos de pasada.

⁹⁷- René Wellek, Historia de la crítica moderna (1750-1950), Madrid, Gredos, 1989, tomo I, pág.31. Omito conscientemente el relato completo de la peripecia moderna de este concepto vuelto a poner en pie a mediados del XVIII; su presencia en Boileau por medio de los primeros versos de la Epístola de Horacio, Hutcheson o Buffon mismo. Lo retomamos cuando A. W. Schlegel en sus conferencias de 1801-1804 remite a la función del arte al crear "formas vivientes, a la vez organizadas y organizantes", quizás influido por Longino y el principio originario creador de la naturaleza. Vid. Gómez Torres, Las ideas de Buffon..., op.cit., págs.80-83

Si Aristóteles había hablado de la "unidad estructural de las partes" de la obra artística, el Neoclasicismo sin embargo había hecho hincapié en el análisis de las partes, para el que se veía favorecido por el auxilio de la doctrina retórica: "Tomaron de la retórica el interés por los procedimientos estilísticos (lo que se llamaba "colores retóricos"), la clasificación de las figuras y los esquemas métricos, y poco a poco la idea de que la forma era puro ornato acabó por triunfar sobre la concepción orgánica, más moderna e intuitiva."⁹⁸

Se suele considerar el Romanticismo como el momento en el cual esa interpretación orgánica, unitaria, de la obra artística, que el Estagirita intuyó⁹⁹, sale a la luz en un intento integrador de la obra artística. La configuración del sistema integrador afecta a las condiciones partitivas, como afirma Wellek, y tanto pueden intuirse hacia un lado (de las partes integrantes al producto total final) u otro (la descomposición, el desmontaje, huyo del término deconstrucción pero no de la deconstrucción de los elementos en partes: fábula, dicción, personajes...) Para solventar esa bipolaridad la segmentación se construye como un modo hilativo (no ilativo) más que hilemórfico. Por eso Coll y Vehí recoge esta capacidad de la obra artística para mostrar la belleza unitaria como parte del "plan", de la organización de la forma interna como materia cohesionante: "Es condición esencial de toda obra poética la **unidad** en la **variedad**. Una serie de pensamientos o de hechos no enlazados por una idea general que los armonice y vivifique no podrá jamás una obra

⁹⁸- Op.cit., pág.31. Poco antes el mismo párrafo nos recuerda que la Crítica poética también tenía su propio procedimiento de estructuras diversas reunidas. Conformen la doctrina de las poéticas en la descripción de la obra literaria y los géneros como una estructura arquitectónica de diversas piezas juntadas: "Pero, entre los críticos, se solía descomponer la obra de arte en categorías consideradas casi independientemente; y así, la fábula, los personajes, la dicción, el pensamiento y el metro, que en el análisis de la tragedia, según Aristóteles, constituían una unidad, fueron fragmentados y tratados separadamente."

⁹⁹- Si bien es cierto que buscaba explicarse sobre la unidad integral de la fábula. Cito la traducción del párrafo entero del capítulo VIII: "Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque del todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo." Poética, edición trilingüe de Vicente García Yebra, Madrid, Gredos, 1988, pág.157.

artística. La obra poética ha de formar un todo orgánico, en el cual, al propio tiempo que se distinga perfectamente cada una de las partes, se perciba la armonía y conformidad del todo. **Omnis porro pulchritudinis forma unitas est.** (S. Agustín). En la lírica domina un sentimiento o una idea; en la épica y dramática se desenvuelve una acción. En las obras de la arquitectura y de la música es más fácil la demostración de este principio."¹⁰⁰ Si la suposición de Wellek es cierta, la intención de los autores era tanto reintegrar el estatuto de unidad de la obra literaria como el modo de conseguirlo o de abarcarlo, donde ha querido situarse el moderno concepto de estilo. Un modelo integrador, no compuesto por métodos acumulativos, ni de simple yuxtaposición de pensamientos y figuras¹⁰¹.

La actualidad filosófico-poética de Coll tiene diversos matices, entre ellos, la consciente adecuación entre las novedades románticas y las sistematizaciones retóricas, que le conducen a la precaución en sus afirmaciones. Por ello no es fácil suponer que la Preceptiva había adecuado sus contenidos a la Teoría de concepción más filosófica. Dejando aparte la rigidez de los programas escolares, los cambios son siempre infinitamente más lentos. Respecto a la organicidad de la obra de arte, o su concepción morfosemántica, es sencillo afirmar a grandes rasgos la unidad indisoluble de la forma y el fondo de la obra de arte (sobre todo si en la cabeza de tantos preceptistas simplemente se había superpuesto a los términos **verba** y **res**), pero los mecanismos que instrumentalizan y explican ese cambio todavía tardarían en aparecer. Prueba de ello es que su objetivo final sólo podrá cumplirse cuando se consiga crear una Estilística suficientemente transformadora. Mientras tanto, poco a poco, el Estilo debía de ir independizándose de las encorsetadas hechuras de una Retórica empedecida, más que restringida, que podía perfectamente mantenerlo al final de un proceso de formación elocutiva.

El problema del Estilo provoca deslizamientos en la propia unicidad del objeto literario: si se considera la reinstauración moderna a la manera de Goethe una adecuación entre el fondo-ideal y la forma-estilo, añadida la unión indisoluble de ambas sancionada desde Hegel, o si se consigue avanzar un paso más allá en la elaboración de un concepto de arte basado en la Forma absoluta, donde se integran todos los componentes. Sería el resultado de la vuelta de tuerca final que pretendía, al menos

¹⁰⁰- Op.cit., pág.195

¹⁰¹- No achacable a la doctrina retórica completa, como podemos fácilmente observar entre los **vitia elocutionis** que recoge el propio Quintiliano junto a otros ejemplos significativos, siempre remisos a defender excesos. Vid. Heinrich Lausberg, Manual de Retórica literaria, Madrid, Gredos, 1991, vol. II, págs.381 y ss.

teóricamente, el círculo de Jena, sin ninguna continuidad posible hasta la modernidad de la fenomenología de Ingarden¹⁰². Antes de acercarnos a este punto, los caminos de la Preceptiva española ofrecen una buena labor de síntesis de problemas más cercanos a la explicación concreta de contenidos poéticos por entre los cuales veremos filtrarse estos grandes movimientos de adaptación y resituación.

Poco después de la obra de Coll, Núñez de Arenas, introductor del Kantismo en España, recoge entre las condiciones objetivas del arte la Forma y la Esencia, desvirtuando las enseñanzas del mismo Kant, pero sin duda influido por Hegel. De tal manera que el Estilo se observa como parte integrante de la Forma artística y como tal tiene su desarrollo no retórico exclusivamente, sino asumido como valor original, como afirmación de la personalidad del artista, que es el genio¹⁰³. Por algunos resquicios de la obra de Kant aparece un profundo rechazo del sistema de la Poética tradicional, pero la Estética no podía solucionar por sí sola la compleja vastedad del problema literario. No obstante, a priori, de todo lo que podría salvarse ante la arrolladora presencia del genio inimitable (pero formador de modelos¹⁰⁴), el concepto de estilo como **genus elocutionis** parecía condenado: "La oratoria, entendiendo por ella el arte de persuadir, es decir, de imponerse por la bella apariencia (como ars oratoria) y no el mero hablar bien (elocuencia y estilo), es una dialéctica que toma de la poesía sólo lo que es necesario para seducir, en provecho del orador, a los espíritus antes del juicio y concederles su libertad."¹⁰⁵ Núñez de Arenas prefiere asumir las reubicaciones consideradas más "lógicas" tratándose de Literatura, así la Forma para la Poesía se

¹⁰²- Vid. Luis Beltrán Almería, "El debate sobre el objeto estético", en Revista de Literatura, LX, 120, Madrid, CSIC, 1998, págs.342 y ss.

¹⁰³- Núñez de Arenas, Elementos filosóficos de la Literatura, Madrid, F. Sánchez, 1858, págs.90 y ss.

¹⁰⁴- Dice Kant: "Que, dado que puede también haber un absurdo original, sus productos deben ser al mismo tiempo modelos, es decir, **ejemplares**; por lo tanto no nacidos ellos mismos de la imitación, debiendo, sin embargo, servir a la de otros, es decir, de medida o regla del juicio". En Crítica del juicio, op.cit., pág.263

¹⁰⁵- Crítica del juicio, op.cit., pág.287. Como puede observarse Kant tenía la misma concepción del lenguaje retórico que los más pedestres profesores de Retórica. No es de extrañar su rechazo a las "triquiñuelas de la persuasión, que, pudiéndose emplear éstas también para excusar o para encubrir el vicio y el error, no pueden destruir completamente la sospecha secreta de una artificiosa superchería." Idem, idem

encuentra en todo lo concernido a "la expresión, la palabra y la elocución"; no considerando el Estilo como una síntesis necesaria ni como un supuesto punto de cohesión para justificar la perfecta adecuación de fondo y forma en la Literatura¹⁰⁶, sino como el paradigma o la culminación del aspecto formal, deslizado hacia lo material-lingüístico de la palabra artística. La Forma, una categoría definidora de la obra literaria, había conseguido un estatuto real de raíz retórica: toda la teoría elocutiva con sus diferentes estadios, culminados en el estilo.

Prueba del interés en el tema es un folleto de Narciso Campillo, quizás la reelaboración de algún discurso académico, escrito para definir el término estilo. Sus primeras calas se forman por las diferentes definiciones retóricas que inciden en la tríada clásica desde Dionisio de Halicarnaso hasta Blair. Resume que no le placen por su vaguedad, su falta de reglas y de ajustes, su excesiva dependencia de modelos entendidos como mezcla de obras y autores (a la manera de Dionisio de Halicarnaso, que establecía el austero para Píndaro, el florido para Safo y el medio para Homero)¹⁰⁷. En otros casos los criterios fueron ajustados a otros patrones en busca de una mayor concreción. Así unos hicieron caso al decoro (árido, llano...), otros al efecto de las palabras (gracioso, difuso, enérgico...), o los pueblos que los crearon (asiático, ático, rodio, lacónico...), o por individualidades artísticas (homérico, ciceroniano...). Concluye que el criterio retórico se basaba en que los "preceptos han de tener conformidad con la naturaleza de las cosas", y por eso no nos vale: "aquello ya pasó"¹⁰⁸. Su aportación se centra ahora en una definición que el supone antirretórica y en su aplicación distributiva según géneros. Tras recordar la etimología de **stilus**-punzón, es capaz de asumir la definición más ajustada en la síntesis de todas las definiciones anteriores, con esa confianza pasmosa en el eclecticismo aglutinante: el estilo es la "manera de presentar los

¹⁰⁶- Por ello Beltrán Almería recuerda que desde Goethe y Hegel la concesión de obra maestra para la Modernidad es aquella en la cual el contenido y la forma de expresarlo se adecuan: "Por eso Goethe interpreta la forma artística como **estilo**, es decir, la propiedad de la obra para ajustarse a ciertos modelos, a ciertas tipificaciones." Y en nota correspondiente: "De ahí ese tópico moderno de que la obra maestra se alcanza cuando se da una unión perfecta, la total adecuación de forma y contenido." En "El debate sobre el objeto estético", op.cit., pág.341

¹⁰⁷- Del Estilo, de sus diversas clases, y de la aplicación de cada una a los diferentes géneros de composición literaria, Cádiz, Tipografía de la Marina, 1865, págs.9-10

¹⁰⁸- Op.cit., pág.11

pensamientos"¹⁰⁹. Prueba de ello son sus constantes idas y venidas con naturalidad a los componentes retóricos que surten sus justificaciones, entre ellos el decoro o la vieja correspondencia entre temas, modos y géneros. Así, tras justificar su definición se preocupa por cerrar sus argumentos englobándolos en una cualidad esencial: la oportunidad. Se trata de "acertar sin faltar a la bondad y belleza", a que el estilo permanezca ajustado con gusto¹¹⁰. Desde esa posición se ofrecen las modificaciones infinitas que originan la variedad de criterios para estructurar el estilo, ya sean el tono (dulce, moderado...), el adorno (árido, llano, limpio...) o la fuerza (dulce, moderado...); así para concluir que como se trata de criterios inclusivos y poco clarificadores es necesario elaborar una clasificación basada en sus propiedades esenciales y en las variables correspondientes de los diferentes géneros¹¹¹. Como la unidad del alma se provee de inteligencia, sentimiento y voluntad, los géneros responden a ello bajo la Didáctica, la Poética y la Moral. Del mismo modo que las obras no se dirigen a un sólo fin, sino que se mezclan, así también los estilos de cada género varían¹¹². Sus ejemplos son concordancias pertenecientes a la tradición retórico-poética, y más parece un ensayo sobre los géneros que determinan sus propios modos como en la **rota Virgilii**: para la Épica se usa lo elevado, grandioso, noble; para la Tragedia lo majestuoso, conciso y rápido; para la Comedia lo fácil, suelto, festivo; para la Novela lo galano, elevado y florido; para la Oda lo enérgico y para la elegía lo patético...¹¹³ No puede continuar con las clasificaciones por apelar a la autoridad de los grandes maestros que con sus numerosos ejemplos sitúan las coordenadas de los diferentes estilos. Sus últimas palabras, abrumado por la infinidad de variantes encontradas en su averiguaciones, es un rendido canto a la "libertad de estilo", ya que la razón de la variedad responde a la originalidad. Y la originalidad, concepto finalmente triunfante, pero contradictorio con su esquema anterior, es el "espejo del pensamiento de cada autor"¹¹⁴, la vuelta lógica a su definición.

Este folleto da señal de muchas contradicciones en el seno de la Teoría literaria en su afán por avanzar y dejar atrás los tópicos de la Retórica y la Poética clásicas en un movimientos

¹⁰⁹- Idem, pág.12

¹¹⁰- Idem, pág.14

¹¹¹- Idem, pág.15-18

¹¹²- Idem, págs.18 y ss.

¹¹³- Idem, pág.21

¹¹⁴- Idem, pág.22

que podemos describir bajo el efecto de lo concéntrico. Por ello avanza, vuelve, retoma, reenvuelve, busca autoridades olvidadas, niega y afirma las mismas cosas. Por ello las confusiones entre los estilos retóricos, las virtudes de los géneros, los modos de imitar, las adecuaciones y, al final, una libertad inasible que o sólo es de tono mínimo o lo que pretende es afirmar la personalidad consciente de cada obra literaria por medio de situar la esfera elocutivo-estilística fuera de la obra artística o de incluir al autor entre las condiciones previas. Ambas soluciones se harán presentes pero refiriéndonos al Estilo surgen dos puntos de discusión interesantes en que debemos detenernos un poco: el ajuste entre pensamiento y materia verbal y la aparición de la personalidad del artista como factor determinante de la individualidad de cada obra concreta. Ambos son puntos de discusión presentes en la cuestión abierta de la organicidad de la obra de arte, así como han resultado profundamente productivos en la Teoría literaria del siglo XX. Habíamos comentado al principio de este capítulo que la **elocutio** no era en su origen únicamente el momento en que se elaboraba la materia verbal del discurso sino una consecuencia y a la vez una manifestación de tres acciones simultáneas. En cualquier caso el estilo en sí, la elaboración de un discurso intencionado como culminación de un proceso mental (búsqueda y hallazgo de pruebas...) y lingüístico, el producto final de todas las operaciones de la Retórica es la culminación verbal de un discurso originado en los pensamientos como parte de unas facultades intelectuales. Esta restitución moderna del estatuto clásico de la Retórica no es consciente ni usual¹¹⁵. En realidad hubo de ponerse en pie irremisiblemente a costa del tratado sobre el estilo en relación con la especificidad de lo que se dice y cómo se dice. Pues antes de llegar a la separación entre fondo y forma, el estatuto de la obra literaria necesariamente empezaba a cambiar cuando la relación entre lenguaje y razón acabó por borrarse para unirse sutilmente en perfecta simbiosis. Anteriormente el lenguaje era concebido como un medio interpuesto, un instrumento entre la naturaleza y la razón humana¹¹⁶, desde Aristóteles hasta Kant.

¹¹⁵- Por ejemplo, Gómez Torres compara el caso concreto de Gibert y Buffon, más cercanos a la materia clásica, frente a Vossio o Colonia. Los partidarios de la tradición ciceroniana, como García Matamoros en España, conocían perfectamente la inseparabilidad de las **partes artis** en el estilo discursivo. En Las ideas de Buffon..., op.cit., págs.21-23

¹¹⁶- No pretendo apartarme de mis objetivos entrando en fundamentos lingüísticos. Remito a cualquier conocido manual para adentrarse en estos conocimientos. Yo sólo me refiero a ellos en cuanto necesarios compañeros de viaje, más de tipo filosófico que técnico. No obstante recuerdo que en el siglo XIX se quebró definitivamente el espacio común de convivencia interdisciplinar

Será Humboldt, como siempre entre otros, quien de un paso al frente definitivo, superando pensamiento y estilo a la manera de Buffon y estableciendo la identidad entre pensar y hablar¹¹⁷. Curiosamente esa nueva postura generó a la larga la definitiva separación entre pensamiento razonado y poesía, culmen en Vico, creando paridades distintas: lenguaje de la poesía-lenguaje no poético, poesía(imaginación)-razón, junto a **ergon-energeia**, antecedente relativo de las paridades de Saussure . Aunque muy a su pesar¹¹⁸, pues su propósito era justamente el contrario como se deduce de las palabras de Dolezel: "Humboldt declara de manera contundente en vínculo indisoluble entre lenguaje y poesía: "La poesía es el arte a través del lenguaje." Este vínculo tiene consecuencias claves para ambas actividades de significación. En poesía, produce una alta tensión interna: el arte "vive solamente en la imaginación y no se dirige a otra cosa que la individualidad". El lenguaje, por el contrario, "existe sólo para la razón y transforma todo en conceptos abstractos". El arte poética lucha para sintetizar la contradicción más que resolverla..."¹¹⁹ No consiguió establecer un coherente sistema para verdaderamente profundizar en el vínculo entre poesía y lenguaje¹²⁰, pero sí aportó el concepto de "forma interior" (**Innere Sprachform**), por la cual se entiende que hay una forma interior en la lengua, anterior a la articulación que Coll había identificado con Plan y Elocución y otros lo harán de diferente

de las materias lingüístico-literarias para dar paso a pretensiones científicas en desarrollo creciente. Vid. Karl Uitti, Teoría literaria y lingüística, Madrid, Cátedra, 1977, pags.97-99

¹¹⁷- Nos referimos en su extensión al fenómeno denominado por Lafont (La razón como lenguaje, Madrid, Visor, 1993) el "giro lingüístico", bajo el cual las teorías de Humboldt, Hamann y Herder se convierten en precursores de una línea filosófica intuida por Francis Bacon que culmina en Heidegger y Gadamer tras las contribuciones de Peirce sobre el signo o de Wittgenstein.

¹¹⁸- La obra de Humboldt siempre ha creado opiniones diversas, a menudo por problemas de interpretación (estilo abstruso) o insatisfacción (falta de desarrollo doctrinal). Vid. Georges Mounin, Historia de la Lingüística, Madrid, Gredos, 1989, págs.195-196

¹¹⁹- Historia breve de la Poética, Madrid, Síntesis, 1997, pág.109

¹²⁰- Dolezel lo atribuye entre otras causas a su apartamiento "de la doctrina retórica que, hasta el siglo XVIII, proporcionó las categorías para la descripción de los mecanismos verbales de la poesía, especialmente sus figuras del lenguaje pedantemente diferenciadas. Op.cit., págs.110-111

manera al identificarlo con el molde interior (**moeule interieur**) de Buffon y Diderot¹²¹. Y tras ese concepto se esconde el último y definitivo ataque a la teoría de los estilos retóricos pues identificando plenamente pensamiento y lenguaje la resultante de tal ecuación no puede ser un tipo de discurso establecido previamente, externamente, sino un discurso propio, personal, individual, novedoso. La autoexpresión del artista que había entrevisto Vico, que Abrams relaciona con el espejo que se vuelve lámpara proveniente de Yeats (con el fin de la teoría mimética); la presencia del psicologismo y la emoción en la Literatura (la "lírica del yo" lo ejemplifica según Wellek); la sinceridad poética frente a la falsedad, el engaño y la restricción abusiva de la Retórica (aquí expresada en los estilos). Varios pasos se habían dado, demos varios ejemplos, desde la Antigüedad cuando los trabajos de Crítica literaria sobre autores concretos (Homero o Virgilio) permitían reconocerlos expresamente bajo marcas determinadas. Más modernamente es conocido el afán de Petrarca por imitar el estilo ciceroniano, lo que ayudó a crear polémicas durísimas en siglos posteriores acerca de la idoneidad de reproducir ese modelo escriturario. El propio Abrams rastrea en Puttenham (1589), inspirado por críticos italianos anteriores, las relaciones entre el carácter de los hombres y sus maneras de expresarse, bajo especie de **talis-qualis**, junto a otros testimonios de ámbito anglosajón¹²². Es el Romanticismo el que da la vuelta de tuerca completa y definitiva a la nómina de autores, fundamentalmente de la órbita dieciochesca¹²³, que van abandonando

¹²¹- Dice Coll: "La relación entre pensamiento y lenguaje es tan íntima, que solamente por medio de una atención profunda y de una detenida análisis podemos comprender su separación. No es posible analizar el pensamiento sin analizar el lenguaje, ni podemos tener un conocimiento exacto y filosófico del lenguaje, sin conocer también los elementos del pensamiento. No podemos hablar sin pensar, ni podemos pensar sin hablar interiormente." Elementos de Literatura, op.cit., pág.17. Poco antes se había referido a esta relación como un "círculo vicioso".

¹²²- El espejo y la lámpara, Barcelona, Seix-Barral, 1975, págs.403 y ss. Muchos han querido ver un antecedente de la relación paritaria de la etiología con el lenguaje en el ejemplo positivo de la frase de Cicerón: "Vir bonus dicendi peritus".

¹²³- Abrams cita expresamente un discurso del inglés Burrowes en 1793 identificando el "estilo del pensamiento" con el estilo del lenguaje". En op.cit., págs.403-415. Gómez Torres rastrea en el ámbito francés diferentes manifestaciones similares de Marivaux o de La Harpe. Tampoco Luzán esquiva el concepto cuando afirma: "Entre tanta multitud de escritores, apenas hay uno cuyo estilo sea tan parecido al de otro autor que no se le reconozca alguna diferencia." El español se basaba en criterios sensualistas que relacionaban conceptos estéticos como la

los criterios retóricos por aquellos que relacionan el estilo con la expresión interior o por el concurso de un modelo de forma interior de la obra literaria. Ese modelo no es sino los pensamientos directamente imbricados en el hecho concreto de cada obra.

El problema de separar definitivamente la teoría elocutiva retórica en su conjunto de aquellos mecanismos que definen la lengua poética se torna difícil. Técnicamente, hasta el desarrollo de la Estilística, no había la menor posibilidad de desembarazarse del formalismo mecanicista y conceptual, como veremos al analizar el lenguaje poético¹²⁴. En las Preceptivas surge un problema interesante en el uso de principios retóricos en la materia del Estilo: cómo asumir la aparente contradicción entre lo instrumental, lo técnico, junto al concurso de la tradición sistemática, y lo que se deriva de la pura especulación filosófica¹²⁵.

A finales de los años 60, después del discurso de Campillo, supuestamente triunfante la libertad individual del autor, comienzan a sucederse las Preceptivas en número progresivo. Las ideas de los autores anteriores ya son parte del acervo común y se admiten con total naturalidad. Pero pocas posibilidades de clarificación se ofrecen ante nuestros ojos cuando el concepto de Estilo sigue sometido a una falta de determinación acerca de sus límites y función. Empieza a convertirse en un punto de contacto crítico plurisignificativo, demasiado lleno de contenidos. El incipiente Historicismo tiene para él otro papel importante: representar la diferencia sustancial de una Literatura nacional frente a otra. Para Laverde en sus Ensayos críticos lo único diferente en la esencia de las Literaturas es

"gracia", difíciles de definir teóricamente (el "no se qué" desde La Rochefoucauld al padre Bouhours), pero presentes en la lectura de ciertos autores o pasajes de obras que nos conmueven particularmente sobre otros. Vid. Las ideas de Buffon..., op.cit., págs.48-49

¹²⁴- Aún hoy día escribe García Berrio: "La superioridad de la Retórica tradicional resulta absoluta sobre la experiencia de la crítica moderna, aun sin el concurso de la Poética clásica, en la previsión de los rasgos artísticos de expresividad según las infinitas figuras y esquemas en el dominio de la **elocutio**." En Teoría de la Literatura, Madrid, Cátedra, 1994, pág.209

¹²⁵- Aprovecho para adelantarme al capítulo sobre los géneros, III-5, y su relación con los diferentes estilos. Allí podrá observarse detenidamente cómo el influjo de la Poética clasicista determina otro eje sobre el cual pivotará la teoría de los estilos y la libertad del autor. Esos criterios permanecerán por lo general inalterables, y sólo se debatirá en géneros fronterizos (el drama o la novela y qué estilos son apropiados) o en formas de inversión paródica o cómica.

la "diferencia en el estilo" de los autores de una nación frente a las demás; la "unidad de estilo" mantenida a lo largo de los siglos, en correspondencia con los caracteres particulares de los países, que también se han mantenido¹²⁶. Ahora comienza la búsqueda de esos caracteres, en principio estilísticos, porque los lingüísticos hubieran sido demasiado obvios y surge ante ellos la cuestión de distribuir "rasgos estilísticos" como marcas indelebles de las formas que se han sucedido a lo largo de la Historia¹²⁷.

Las preceptivas más básicas (Ortega y Frías, 1870; Ascaso y Pérez, 1871; González Garbín, 1872; Terradillos, 1872...) no logran ni desean apartarse de los principios retórico-elocutivos del estilo, a los que nada añadirán. Recordemos que por estos años 70, una de las dos definiciones más utilizadas para la Literatura es la que la identifica con la finalidad de los pensamientos. Esa definición está directamente imbricada en la concepción retórica, para la cual las obras literarias son, en el fondo, tipos de discursos ensamblados (era demasiado exigirles que usaran el concepto de texto, tan querido a la Estilística). Ortega y Frías tiene muy claro que los pensamientos ("reunión de ideas en la imaginación") se forman por ideas controladas por juicios: esto es el discurso, la base de las obras literarias¹²⁸. Los manuales más completos, como el de Arpa y López contribuyen al debate con sus propios esquemas, cercanos al de Coll, donde casi siempre será el concepto de Estilo aquel que necesite recalcar para actuar de síntesis o de producto final. Por ejemplo, dicho crítico necesita distribuir el Estilo en un esquema de sucesiones tripartitas para el cual la parte especial de la Literatura se descompone en fondo o lo expresado, que contiene el tratado elocutivo sobre los pensamientos y las respectivas figuras; forma o la expresión, el lenguaje o forma de la expresión, donde continúa el tratado de la elocución junto a las figuras de la expresión y los tropos¹²⁹; por fin, la unión,

¹²⁶- Lugo, Soto Freire, 1868, pág.71

¹²⁷- Basan sus criterios en las grandes conceptualizaciones sobre Clasicismo y Romanticismo que causaron furor desde Winckelmann, Wolf, Hegel y los historiadores del arte como Wölfflin o Reigl. Entre nosotros hay numerosos casos culminativos en el siglo XX como aquellos famosos otrora "Caracteres primordiales de la literatura española" de Menéndez Pidal.

¹²⁸- La escuela del poeta, Badajoz, Santamaría y Navarro, 1870, págs.15-17

¹²⁹- Hemos renunciado a tratar aspectos puramente retóricos en profundidad pero también hemos querido dejar constancia de la importancia de estos tratados de figuras. Las clasificaciones no lo cerraban todo, también era común cierta discusión clásica sobre la naturalidad o artificialidad de las figuras

el ensamblaje de ambas concepciones será la expresión o estilo¹³⁰. Esta voluntad de cohesionar los componentes esenciales de la Literatura por medio del tejido estilístico, como síntesis hegeliana de diversos momentos de la creación literaria, tiene a su vez un esquema interno de manifestación: el objetivo o claro conocimiento del asunto (el plan de Coll); el subjetivo o las infinitas variedades en que puede presentarse, imposibles de ser clasificadas; y por fin el cualitativo, que representa el valor interno, propio, estético, del estilo mediante categorías de belleza como unidad, variedad y armonía. Es evidente que en su conjunto esta novedosa sistematización esconde una dependencia absoluta de la Retórica clásica, de la que depende hasta para manifestar el valor específico de cada "discurso", dependiendo también de valoraciones elocutivas enmascaradas de criterios estéticos que derivan en puro impresionismo cuanto más se alejan de sus raíz normativa.

Durante los años 70 y 80 los manuales perpetúan sin demasiadas novedades, con un goteo infinito y sin vuelta atrás, el esquema escolar retórico del tratado elocutivo junto a la bipolaridad fondo-forma, en la cual el estilo unas veces ocupa un lugar de síntesis organicista y otras se decanta por el aspecto material-verbal en la bipolaridad contenido-expresión. Descriptivamente comienza a verse como el primer rasgo, junto con el género, del que depende en ocasiones, para clasificar las obras literarias¹³¹. Se continúa haciendo aprender a los alumnos la tríada clásica pero poco a poco los nuevos criterios conducen a valoraciones que indican que este esquema empieza a perder toda importancia que no sea puramente repetir un programa de asignatura. Durante estos años observamos dos aspectos que redondean el cerco al tema del Estilo: la aparición desde Canalejas (1868) y De la Revilla-Alcántara García (1872) de un detenimiento mayor en aspectos puramente gramaticales que afectan a la palabra bajo nociones lingüísticas (los idiomas, tipos de lenguas y clasificación, aspectos ortográficos y alfabéticos, progresiva diferenciación entre lenguaje recto y figurado...) de cierta novedad que se manifiestan parte integrante de lo relativo a la palabra separándola poco a poco de la elocución y también la aparición de la traducción del tratado de Longino (1881 pero versionado y prologado cincuenta años antes) como confirmación

(representado por Coll a la manera de Fontanier y por Ortega, hijo también de una extensa tradición, respectivamente) que tendrán que ver con los mismos criterios llevados al lenguaje poético.

¹³⁰- Principios de Literatura General, Cádiz, Imp.de la Revista Médica, 1874, págs.38 y ss.

¹³¹- Por ejemplo en los ejemplos de Campillo (1872), que reproduce su esquema, Cano (1875), Rabal y Díaz (1878), Espantaleón (1881),...

de que la categoría de lo Sublime superaba cualquier tipo de estilo como afirmaba Boileau: "Puede una cosa ponerse en estilo sublime y no ser sublime tal cosa"¹³². El espacio positivo para la teoría clásica de los estilos se recorta lentamente y los preceptistas, sin lograr todavía un sistema supletorio, van quedándose sin razones que no sean puramente enciclopédicas o descriptivas de la materia clásica. Así Mendoza y Roselló no duda en dividir la Preceptiva en Poética y Retórica, entendiendo por ésta última la Retórica especial de los géneros en prosa y la Elocución compuesta de "los elementos constitutivos de las obras literarias" (psicológicos, gramaticales y formales), de las cuales el Estilo contiene las cualidades esenciales y accidentales que apreciamos en su análisis¹³³. Formalmente supone siempre la teoría clásica de la tríada y sus infinitas variantes y clasificaciones, cuyo exceso las desvaloriza e inutiliza progresivamente. El estilo para él no es la forma, sino uno más de los criterios formales múltiples que sustancian la general esencia de la Literatura como pensamientos bellos ("fundamento de la belleza o fondo"), junto a sus formas o realizaciones creando géneros, estilos, clasificaciones,...¹³⁴ En ese aspecto ajeno a la doctrina tradicional el padre Muñoz Capilla destierra toda intención de usar un estilo predeterminado. La lógica interna del discurso es la del pensamiento manifestada en la palabra. El estilo es la consecuencia de las cualidades del asunto (dependencia de un cierto decoro temático) y de los sentimientos que deben animar al escritor, por lo tanto es inútil aplicar falsillas retóricas. Hay que "huir de esto: es mejor acarrear unas ideas de otras", con lo cual el estilo no queda expuesto a un genérico tratamiento al que se deba aspirar sino que será el resultado concreto de cada obra. Por ello cambia y se adapta a las circunstancias de las modas. La pervivencia de la escuela retórica aparece mezclada en la inconsistente diferencia entre estilo y tono, entendiendo por ambos similares acepciones. Sin definir el tono éste "se determina por el asunto que trata cada obra, por la clase de obra y por el carácter de las naciones y autores".¹³⁵

En los últimos veinticinco años del siglo se multiplican los manuales; es el triunfo nominal de la Ciencia de la Literatura, con sus contradicciones formativas y su multiplicidad de

¹³²- Traducción del Prefacio de Boileau que antecede la subsiguiente traducción de Manuel Pérez Valderrábano, El Sublime de Longino, Madrid, s.e., 1770, pág.XV

¹³³- Retórica y Poética, Valencia, Rius Monfort, 1884, vol.I, págs. 79 y ss.

¹³⁴- Op.cit., pág.15

¹³⁵- Arte de escribir, Valladolid, Vda. de Cuesta e hijos, 1884, passim.

esquemas, de mecanos del pensamiento teórico-crítico que asedian aquello que deben sostener como un eslabón más de la cadena. Si establecemos un esquema tipo para averiguar la función del estilo y sus contenidos podemos acompañarnos por ejemplo de Sánchez de Castro para confirmar que casi todos los principios que han animado la evolución del término que hemos estado desarrollando. Las Lecciones de Literatura General y española¹³⁶ han abandonado el tratado de la elocución tal como lo entendía un Hermosilla o Coll para olvidar la dependencia de la Retórica. Se distribuye la materia relegando a la oratoria como un género en prosa más pero extrayendo muchos de sus contenidos hacia un nuevo programa basado en la palabra por ser "el medio de expresión de la belleza en el arte literario"¹³⁷, donde se repasan brevemente las figuras y tropos y teorías sobre el origen y clasificación de las lenguas¹³⁸. Las condiciones generales del arte literario, la bipartición fondo-forma, son la consecuencia de una separación: "el fondo es lo que se quiere expresar, lo expresado, o sea el pensamiento del autor; la forma, la manera de expresarlo."¹³⁹ Y en efecto, la forma es en realidad las formas, ya sean internas, los argumentos o el pensamiento del autor, ya las externas o diferentes maneras de expresar el pensamiento. Las formas externas pueden estar determinadas, por ejemplo si son en verso o en prosa, pero aún así sólo deben obedecer a la coherencia interna del escrito: "Nada puede decirse en general de las formas, para escoger las cuales es completamente libre el escritor, sino que estén en relación con el fondo"¹⁴⁰. Las condiciones para esa armonía son las de la adecuación entre lo que se dice y cómo se dice¹⁴¹, justificando esa consecuente relación por tres condiciones estéticas: unidad, carácter y vida. Son condiciones heterogéneas pues la unidad refiere a la cohesión

¹³⁶- Madrid, Nueva imprenta y librería de San José, 1887

¹³⁷- Op.cit., págs.96 y ss.

¹³⁸- Asuntos de la nueva Filología moderna que habían pasado a formar parte del programa universitario de la asignatura.

¹³⁹- Op.cit., pág.125. Como vemos justo lo contrario de lo que pensaba el padre Muñoz Capilla y justo el fin de la vacilación para perpetuar la división entre contenido y expresión.

¹⁴⁰- Op.cit., pág.131

¹⁴¹- Por esa insistencia en la naturalidad parece desdeñar un poco a las viejas teorías: "Los retóricos han dado muchas reglas acerca de la expresiones, y dicen, con razón, que deben tener las cualidades de claridad, corrección, pureza, propiedad y decencia. No es preciso discurrir mucho para justificar estas reglas." Op.cit., pág.131

interna de toda obra de arte¹⁴² y el carácter al "reflejo de las cualidades particulares de su autor", o sea, a su psicología. El estilo para Sánchez de Castro semeja a un complejo sistema de capas superpuestas: "Resultado de todas esas cualidades y condiciones es el estilo, que da expresión y carácter a la obra. Algunos entienden que el estilo se refiere sólo al lenguaje, pero esto es un error. El estilo no es otra cosa que la manera peculiar que tiene un autor de producir sus pensamientos, y, por tanto, comprende, no sólo el lenguaje, sino todas las formas conceptivas o internas, y las externas."¹⁴³ Por tanto hay un nivel descriptivo, otro discursivo-lingüístico, otro psicologista... De esa manera se puede abarcar la compleja suma de rasgos que identifican a las obras particulares: "...el estilo es producto de todos los medios y recursos, y formas que un autor emplea."¹⁴⁴ No es posible asumir tipos de estilo como tipos de discursos pues es un producto, el resultado de los esfuerzos del genio creador (la idea de Kant ha triunfado plenamente). Por ello el desdén antirretórico y la imprecisión: "Es, por tanto, empeño inútil querer clasificar los estilos: los retóricos los clasifican de muchas maneras, refiriéndolos a la geografía, a las razas, a los idiomas y a las distintas formas con que se mantiene el lenguaje; y hablan, por consiguiente, de estilo español o francés, oriental, clásico y germánico, semítico o griego; dramático o épico, conciso, elegante, florido, etc."¹⁴⁵ Se manifiesta un verdadero reconocimiento de la insuficiencia de las reglas retóricas para poder dar respuesta a la variedad ingente de estilos, obras y escritores, conforme van entrando en la Literatura teórica nuevos factores de investigación: "Nada puede decirse en concreto respecto del estilo que conviene a las distintas obras literarias. Producto natural de la inspiración, no es otra cosa, como queda dicho, que el sello particular que el artista imprime a sus obras; las cuales, claro está, se producen en una edad, en una civilización, en una raza

¹⁴²- No debemos confundir la visión unitaria de la obra de arte, concepto básico de la teoría organicista, con la unidad de estilo a lo largo de cada obra, pues es sabido que las condiciones retóricas permitían la variedad de estilos en una obra literaria extensa siempre que se mantuviera el tono general acomodado al género. No podría mantenerse la tensión estilística como si se tratara de un único discurso. Por otro lado, las constantes apelaciones a la unidad en la obra literaria obedece a tensiones internas de la propia teoría para superar el dualismo fondo-forma y por herencia de las teorías sobre la unidad lógica del discurso razonado (principio, medio y fin).

¹⁴³- Op.cit., págs.133-134

¹⁴⁴- Idem, pág.134

¹⁴⁵- Ibidem

determinada, y tienen, además, un género y un asunto particulares, que engendran los diversos estilos."¹⁴⁶ Nos estamos acercando a la voluntad de estilo, sin olvidar la profusión de escritores, principalmente novelistas, que siguiendo ejemplos como el de Flaubert, luchaban con las palabras para obtener una "voz propia". La acusación contra la Retórica se puede fácilmente devolver a la protociencia estilística, pues la imprecisión sobre el estilo les lleva a mezclar conceptos psicologistas, retóricos, expresivos..., que dan lugar a un impresionismo crítico que a la larga resulta estéril¹⁴⁷, pues son incapaces de ofrecer los medios por los cuales ese uso personal puede distinguirse de otros, ya sea por selección de vocabulario o por combinación... A juicio de Vázquez Medel el positivismo lingüístico, fundamental en estos años, no concedió importancia al estudio del estilo, no obstante no puede dejar de afirmar más adelante que sin embargo se están sentando las bases para el nacimiento de dos estilísticas: la descriptivo-lingüística y la genético-psicologista, que superan los intereses de estos teóricos, cuya función se centraba principalmente en desencorsetarse de las reglas¹⁴⁸.

En los manuales que restan no encontramos excesivas modificaciones a los criterios de Sánchez de Castro. En ocasiones el tratado elocutivo se recupera para situarlo en un esquema general en el cual el fondo y la forma (lo eminentemente lingüístico) se cohesionan por la síntesis de la forma estilística o la manifestación simultánea de ambas cualidades como define la tríada hegeliana: la condición objetiva de la belleza se manifiesta en los contenidos del pensamiento en relación a la subjetividad del uso lingüístico. Por ejemplo en López Bastarán (1879), Callejón y Asme (1880), Santamaría del Pozo (1891),... La tendencia última de los tratadistas era olvidarse definitivamente de la elocución retórica, aunque usaran un esquema escolar múltiplemente repetido a manera de falsilla para encasillar diversos tratados como el de las figuras, e insistir en la cualidad descriptiva e integradora del estilo. Ya es imposible clasificar y predeterminar un "modo personal de expresarse", por definición de García Álvarez, que precisa de tratamiento adecuado a cada obra y autor por tratarse de un: "... modo de determinarse el arte en cada obra, diferenciado por el poder personal literario del escritor conforme a la

¹⁴⁶- Ibidem

¹⁴⁷- Enkvist revisa estas contradictorias definiciones a medio camino entre teóricas y prácticas hasta la madurez de la Estilística. Vid. Nils Enkvist, John Spencer, Michael Gregory, Lingüística y estilo, Madrid, Cátedra, 1974, págs.23-44

¹⁴⁸- Historia y Crítica de la reflexión estilística, Sevilla, Alfar, 1988, pág.112

individualidad del asunto."¹⁴⁹

Acaba por tanto el Estilo convirtiéndose en una propiedad poética que define a un creador, a una manera de escribir y a un ejemplo fundamental de exclusividad frente a otras obras: lo que diferencia unas de otras no es la suma de valores diversos por aplicación de reglas retórico-poéticas sino la organicidad de la obra misma imposible de partir o de trocear, o de mostrarse como un conjunto sumado de discursos asimilados a la Retórica¹⁵⁰. El concepto de texto no había aparecido, por ello el ejemplo teórico debía usar instrumentalmente de las partes del discurso que no podían funcionar en las obras extensas, sobre todo la novela decimonónica.

¹⁴⁹- Nociones razonadas de Literatura Técnica, San Sebastián, "La Voz de Guipúzcoa", 1892, pág.492

¹⁵⁰- Curiosamente el autor de manuales más influyente del cambio de siglo, Navarro Ledesma, vuelve a recurrir al esquema del discursos para ofrecer un sistema de composición literaria: la invención es la idea, la disposición es la lógica del plan, y ambos forman el fondo; la forma (interna y externa) será la elocución, mientras que el estilo pasa a ser una facultad exclusiva del escritor en tanto creador. Vid. Lecciones de Literatura, Madrid, Imprenta Alemana, 1902, 2ª ed. tomo I, págs.45 y ss.

III-4-4 Creación literaria: imitación, ficción

Unos de los principios que definen a la obra literaria desde el comienzo de la reflexión aristotélica, hay quien supone que es el criterio fundamental, es el de la imitación, que se bifurca en la posición esencialista y definitoria (lo que nosotros hemos descrito como *mimesis*) y en la descripción de la técnica creativa o compositiva del escritor respecto de la realidad o de los principios fundamentales que lo impulsan¹⁵¹. En ese aspecto la

¹⁵¹- Como hemos indicado, en el nivel esencialista hemos optado por denominar **mimesis** a la definición del arte poético perdurable desde la Antigüedad. Ahora usaremos el término imitación, del latino **imitatio**, entendido como práctica, como uso compositivo, para evitar confusiones terminológicas. Aclaro que la **mimesis** era definida como un proceso o actividad creativa, por lo tanto un arte en el sentido aristotélico, y esta distribución artificial que voy a utilizar es producto de la historia de la Poética, de la que me sirvo sin otra intención que la de discriminar contenidos, artificialmente si se quiere. En la base de esta confusión está la multitud de significados que la palabra **mimesis** como actividad poseía para los griegos, ya fuera copia servil, representación o actualización de la realidad. En este aspecto, para las confusiones prearistotélicas, es interesante citar el libro de Neus Galí, Poesía silenciosa, pintura que habla, donde además de analizar estas cuestiones, se explican con detenimiento los límites de la famosa frase de Simónides de acuerdo con su concepto profesional de la Poesía. El triunfo de la **mimesis** como copia de la realidad basada (el famoso espejo) en la imitación del mundo fenoménico tal como aparece a nuestra vista es lo que lleva a Platón a rechazarla en el ámbito educativo de la República por no conducir a la verdad. Aún así el mismo Platón carece de un concepto claro y definido de **mimesis** pues este criterio que unía a poetas y pintores como hacedores de artesanía debía completarse con otros aspectos como la diégesis mimética frente a la simple, donde lo que se desarrolla es una ocultación al hablar por boca de otro, o la oposición entre inspiración y técnica imitativa. Curiosamente detrás de esa confusión, quizás aparente, siempre ronda el criterio de la representación de la realidad y la verdad, poética o filosófica. Vid. Poesía silenciosa..., Barcelona, El

imitación tradicionalmente se hallaba unida a criterios constructivos de la creación literaria: la imitación determinaba que la obra literaria obraba mediante unos mecanismos de ficción que conducían a la representación de una realidad, que podía ser idealizada, siempre que respetase el criterio de verosimilitud, que el lector (como en el pacto narrativo) aceptaba como un principio diferenciador de la Poética. La imitación admitía grados y modos, perfiles más o menos acusados que desenfocados desdibujaban una aparente capacidad de equilibrio. Su función era tan importante que un cambio en su concepción determinaba igualmente cambios en el resto de los tópicos poéticos. Tradiciones mezcladas, como la de la **retractatio** en el mundo clásico, fueron mal entendidas a la luz de la desmesura de los criterios imitativos. Así como la imitación de la realidad pudo acabar por definirse como copia, también la imitación de modelos restringía la novedad creativa al verse impelidos a reproducirlos¹⁵². Por ejemplo, la casi total inmovilidad a que condujo el encasillamiento invariante de la reproducción de modelos en el Renacimiento teórico italiano¹⁵³ por la interpretación de aquellos versos horacianos de la Epístola a los Pisones: "**Difficile est proprie communia dicere;...**" Sin pretender, por innecesario, agotar las posibilidades del tema de la imitación ni acudir a testimonios bibliográficos en donde queda expuesto con mayor claridad y extensión, limitaré este acercamiento a aquellos aspectos de la Poética que en su función instrumental tienen como parte integrante el proceso imitativo: la práctica ficcional de reproducir la realidad y sus clases, y la práctica aconsejable, convertida en estudio escolar no práctico-escriturario sino reflexivo, de reconocer modelos

Acantilado, 1999, passim.

¹⁵²- La **retractatio** se contaminó pronto de esta desmesura al cruzarse la tradición retórica escolar de imitar discursos y reproducirlos para estudiar sus mecanismos. Se debe a una mala lectura de Quintiliano, que también se refirió a la actividad mimética como práctica creativa en el orador (mediante la **lectio** y **auditio** de modelos) además de como ejemplo de autores que deben ser imitados. Vid. David Pujante, El hijo de la persuasión, Logroño, Gobierno de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, 1996, págs.195 y ss.

¹⁵³- Lo que en Quintiliano era respeto con afán superador y en Horacio una práctica aconsejada también por el respeto a la tradición, pasa a ser posteriormente una exageración "anacrónica" y "desorbitada" en la repetición imitativa de modelos, curiosamente enraizada en la práctica escrituraria y en la Estética medieval, a ojos de García Berrio, Formación de la Teoría literaria moderna, I, Madrid, Cupsa, 1977, págs.135 y ss.

considerados canónicos o eternamente inmutables¹⁵⁴ o de simplemente crear algo nuevo.

En su trabajo sobre la Poética dieciochesca Checa Beltrán ya adelanta las consecuencias de la introducción de criterios sustitutivos que pasarán a definir la esencia de la Literatura: no es una sorpresa a estas alturas volver a señalar que en el Prerromanticismo, o quizás en el propio Neoclasicismo, comenzó a hacer fortuna la definición de la Poesía de Blair como lenguaje de la imaginación¹⁵⁵. Esta definición enmascaraba tras ella la insatisfacción que producía la teoría imitativa y la desconfianza en los métodos imitativos para producir arte. No obstante, el propio Blair parece restringir su definición a las concreciones más restringidas de la Poesía lírica en cuanto manifestación de afectos ("lenguaje de la pasión o de la imaginación animada"), es decir, que su necesaria influencia en las teorías expresivas se produce por un desbordamiento de los cauces retóricos buscando el fondo del discurso poético¹⁵⁶.

Regresando al resumen de la situación en el Neoclasicismo español, Checa remacha en la idea de que algunos tópicos poéticos

¹⁵⁴- Cuando hablemos de los géneros y de la canonicidad de ciertos autores y obras en los dos próximos apartados III-5 y III-6, podremos introducir más pausadamente los cambios y concreciones precisas con que los preceptistas asumieron la reestructuración de los principios de la Poética.

¹⁵⁵- Entre las consecuencias del debate finisecular establece la imposibilidad de sostener el dogma de la imitación, sobre todo para la lírica, sin que la importación de la definición de Blair suponga un debate sino la pura copia de una frase afortunada ("...; es una idea sin desarrollar, y, sobre todo, nuestros autores contestatarios se siguen refiriendo a una imaginación asociativa, desconociendo mayoritariamente el concepto de imaginación creadora, bandera del Romanticismo."); también hay indicios de un cambio de gusto hacia una "escritura y un pensamiento apoyados en el ingenio y la imaginación". Los nuevos modelos son para él una simple renovación de ejemplos dentro de la mecánica clasicista. En Razones del buen gusto, Madrid, CSIC, 1998, págs.308-309

¹⁵⁶- Curiosamente Abrams nos recuerda que la definición de Blair parte de una pregunta fundamental en la Preceptiva retórico-poética: qué es la poesía y en qué difiere de la prosa. Una pregunta de raíz eminentemente retórica como ya sabemos. Pero además sustenta su definición sobre la base del origen cuasireligioso de la poesía como se puede observar en pueblos primitivos, y también sus relaciones con el canto y la profusión de figuras. A nadie por entonces, y aquí no habla el crítico, se le habría ocurrido que la Retórica tuviera un nacimiento pseudomítico, sino racional, reglado y civilizado. Vid. El espejo y la lámpara, Barcelona, Seix-Barral, 1975, págs.174-175

están necesariamente imbricados en la doctrina clasicista: la ficción ("La ficción es uno de los requisitos esenciales de la poesía.[...] La poesía es relacionada tradicionalmente con la ficción.") y la imitación ("La mayoría de los teóricos del XVIII coinciden en señalar la imitación como el principio esencial de la poesía") son el ejemplo necesario del tópico repetido hasta la saciedad ("El concepto clásico de ficción está implícito en el de imitación, ya que imitar la realidad equivale a representar o fingir la realidad.")¹⁵⁷. Las teorías sobre la ficción y la imitación habían sido un semillero de variedades y ejemplos desde hacía siglos. Mediante las clases y tipos de ficción se controlaban los grados de imitación de la realidad, desde el universal o ideal hasta el más fantástico y libre, con lo que se daba cabida a una cierta desmesura respecto de la verosimilitud y de la falsedad de la poesía frente a la verdad comunicada de otras disciplinas como la filosofía¹⁵⁸. Insiste el crítico en que la defensa de la poesía, la justificación necesaria todavía en el siglo XVIII, era un problema que afectaba a la común creencia en que la ficción era fundamentalmente un engaño como creían los moralistas. A lo que se oponían los defensores arguyendo que la verosimilitud opera por unas reglas afectadas por el decoro que obligan a basar sus principios en una cierta realidad (como Sánchez Barbero dice (1805, pág.183): "fingir es representar lo que no es como si fuera") o en una cierta porción de vida: "Todos los preceptistas se hacen eco de la connotación moral del asunto, y aclaran que la aparente mentira que se esconde en la ficción no es tal, ya que ésta se "refiere indirectamente a alguna verdad", tal y como escribe Luzán (pág.226) citando a San Agustín."¹⁵⁹ Únicamente desdice la presencia de la ficción como constitución esencial a la poesía Jovellanos, por usar de la obra de Blair. Como complemento del elemento ficcional surgen ideas accesorias sobre lo maravilloso o sobre la fábula y sus componentes. El elemento constructivo imitativo, presente y francamente prioritario en la definición de la Literatura dieciochesca, abre su paraguas para cobijar en su seno mecanismos imitativos que a juicio de Checa no coartan la creatividad insidiosamente sino que por el contrario: "... son muy contundentes los argumentos demostrativos de que la teoría poética del siglo XVIII favorecía el ejercicio de la fantasía

¹⁵⁷- Op.cit., págs.63, 86 y 63 respectivamente.

¹⁵⁸- Esto hermanaba en cierto modo a la Poética con la Retórica, pues la segunda ya había sido acusada en la Antigüedad por medio de Platón de servir de vehículo a la mentira por su capacidad persuasiva.

¹⁵⁹- Op.cit., pág.66. Las palabras de San Agustín que cita Luzán son traídas a colación por ejemplo de Muratori y de Orsi. En la edición que yo uso para esta tesis (Madrid, Cátedra, 1974) la página de referencia es la 147

poética y la representación literaria de lo maravilloso.”¹⁶⁰ Por tanto debemos resumir que las relaciones entre la Poesía y la realidad o naturaleza van a presidir gran parte del momento crítico del estadio finisecular. Propongámonos ahora observar cómo van apareciendo y desapareciendo algunos de estos mecanismos bajo una principal perspectiva de tipo general que influye en la desatención general que vamos a observar comúnmente en los autores del siglo XIX sobre estos conceptos tradicionales. Como gran axioma encontramos una explicación a la pérdida de interés en estos tópicos, en nuestro caso suavizado por la comunidad física y cercana de la Retórica como componente esencial de la Preceptiva: la respuesta no es otra que la pérdida de interés en la materialidad del texto y la nueva focalización en la esencia sentimental o psicológica o imaginativa de la Literatura¹⁶¹. Como prueba inmediata ya hemos avanzado la pronta pérdida del criterio imitativo en la definición literaria, que el proceso general será como siempre mucho más limitado¹⁶², deseosos los preceptistas

¹⁶⁰- Idem, pág.98. Poco antes había reflejado la importancia de la imitación en las poéticas explicando a los autores que optaban por difundir o por aconsejar uno u otro tipo de estos cuatro principales: particular o icástica, universal o fantástica, ideal y la representación del mundo de las esencias. Págs.96-98

¹⁶¹- Dicen García Berrio y Hernández Fernández: “La Poética clásica y su renovación classicista en el renacimiento se caracterizaron por su interés descriptivo o preceptista hacia la estructura material del texto poético. La Poética romántica profundiza el análisis de la poeticidad ampliando su interés por el espesor sentimental e imaginario del fenómeno poético.” En La Poética: tradición y modernidad, Madrid, Síntesis, 1990, pág.43. Más adelante ejemplifica con el desdén de Coleridge hacia la fábula en los dramas de Shakespeare o de los Schlegel, dominados por su reacción antiaristotélica, sabiendo el interés del griego por el análisis material de las estructuras de los textos. El ejemplo contrario sería Hegel en su Poética, cuya parte II trata exclusivamente de la expresión poética, donde se exponen criterios muy cercanos al tratado elocutivo-retórico sobre el lenguaje poético y la dicción. Vid. Estética, Barcelona, Alta Fulla, 1988, vol. I, págs.261 y ss.

¹⁶²- El filosofismo, presente en las nuevas actitudes teóricas, al menos como un desiderátum nunca llevado del todo hasta último término, ayuda a introducir el criterio de la razón o de la lógica tanto en las reglas literarias como en otras esferas del saber. Ayuda a comprender algunas pérdidas el nulo interés teórico por aclarar conceptos que habían tejido una maraña de principios reflexivos casi de carácter escolástico por su sutileza. La imitación, con sus normas y tipos, aún hoy día necesita aclarar sus múltiples sentidos y su confusa terminología

españoles de ofrecer criterios eclécticos así como la totalidad de la materia. Los conocidos tópicos de las principales tradiciones de la Poética¹⁶³, la de Aristóteles y la de Horacio, habían sido mezclados y usados según convenía a los principios o necesidades que impulsaban a escribir estos tipos de textos. Después de la recuperación en el Renacimiento de casi toda la materia, se forman las poéticas classicistas que desembocan en España al final de su camino en el texto magistral de Luzán. Muchos de estos tópicos ya se habían apeado del camino, por obsoletos o por alejados de los intereses de la Teoría literaria; o se habían trasmutado en parte integrante de una esquematización supuestamente racionalizadora de la Poética. El proceso se intensifica en la segunda mitad del siglo XVIII, ignorando si era necesario abundar o negar ciertos principios una vez que la saciedad de la repetición de estos tópicos impedía su mera exposición neutra. Por ello en los primeros años se producen alternancias y excepciones, casi siempre oscilando alrededor del influjo del Blair español. Ello da como consecuencia algunos ejemplos de revitalización, principalmente del proceso de la imitación, y también de negación. El ejemplo ya muy repetido del predicador escocés propone un bloque doctrinal reacio a considerar que basten la imitación o la ficción para definir la Poesía. Sin embargo no deja de respetar ciertas convenciones a las que desea situar en un justo lugar como parte del sistema histórico; bajo los criterios del gusto en la lección V se rastrean principios convergentes: la belleza y la facultad imitativa. Hace un breve repaso histórico, atribuyendo su nacimiento a Aristóteles, pero su propensión a mecanizar los elementos constructivos le obliga a situar a la imitación en un plano creativo, perfectamente imbricado en la relación del arte con la naturaleza, viéndose obligado a distinguir esta facultad

a lo largo del tiempo: imitación de modelos o de la realidad (naturaleza o acciones humanas), qué tipo de realidad y en qué grado... Lo hemos comentado anteriormente acerca del mundo griego (Neus Galí, Poesía silenciosa..., op.cit.) y podemos actualizarlo en lo referente al Renacimiento, un período muy complejo para este aspecto (vid. Ángel García Galiano, La imitación poética en el Renacimiento, Kassel, Reichenberger, Universidad de Deusto, 1992) o al estudio del Realismo desde la Teoría actual (vid. Darío Villanueva, Teorías del Realismo literario, Madrid, Instituto de España-Espasa Calpe, 1992).

¹⁶³- Es común explicar la epístola horaciana distribuyendo la doctrina entre tópicos menores (la imitación, el decoro, la verosimilitud y la coherencia,...) y tópicos mayores (**ingenium-ars, res-verba, docere-delectare**). Para nosotros serán tópicos todos los temas tratados tanto por los exégetas de Horacio como por los de Aristóteles, que nutren la Poética de conceptos fundamentales, repetidos y compartidos.

de la descripción como mecanismo expositivo. Propone la definición que hace Gerard sobre la imitación de la naturaleza: "...una fingida representación de aquellos acontecimientos o aquellas escenas, que aunque jamás se hayan realizado, pudieran sin embargo, haber existido; y que por lo tanto tienen en su probabilidad una semejanza con la naturaleza."¹⁶⁴ La insistencia en la verosimilitud obedece a su afán por el decoro pero la poca insistencia refleja a las claras la poca importancia que el profesor de Retórica daba a las doctrinas imitativas tradicionales. Su enorme influencia en España se agranda aún más si pensamos en los autores que en estos años en España parecen desear recuperar la doctrina clásica renovada de lo imitativo. La oposición del Batteux-Arrieta se presenta así en su punto más acre, como si de verdad, conscientemente, se opusieran dos grandes concepciones de la Poética. Uno de los elementos claves de tal revitalización pudo ser la tardía aceptación del Neoclasicismo en España, cuyos frutos serán visibles en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando en el resto de Europa, tal vez todavía no en Francia, ya se buscaban otras respuestas. Podríamos también suponer que el criterio imitativo estaba de relativa moda entre nosotros por causa de la positiva aceptación del tratado de Arteaga sobre la belleza ideal, publicado en Madrid en 1789 y defendido entre otros por Forner¹⁶⁵, donde se defiende el principio imitativo. No obstante es difícil suponer un único causante entre el grupo de defensores de Batteux, pues en esa obra también se incluyen otros autores complementarios y casi contemporáneos como el caso de la explicación de la Poética de Aristóteles en la traducción del Liceo de La Harpe que se integra en el tomo V¹⁶⁶. Sin detenerme a presentar las teorías imitativas de Batteux o aún de Arteaga¹⁶⁷ en profundidad, sí

¹⁶⁴- Lecciones de Retórica y Bellas Letras, Madrid, Ibarra, 1816, 3ª ed., vol. I, pág.120

¹⁶⁵- Vid. la introducción de Miguel Batllori a su edición de La belleza ideal, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, pág.XI

¹⁶⁶- Principios filosóficos de la Literatura, Madrid, Sancha, 1801, págs.432 y ss.

¹⁶⁷- Filosóficamente presenta aspectos mucho más curiosos. Batllori, con atención a Menéndez y Pelayo, sugiere que en Arteaga la presencia de elementos de la filosofía estética alemana ya están presentes: "El abate español, pues, estaba perfectamente enterado de las principales corrientes estéticas que por entonces circulaban en Europa." Op.cit., pág.LVI. Parece que en España tampoco se le leyó muy profundamente, y en cualquier caso, era difícil reconocer estos principios estéticos cuando se ignoraban los trabajos de Winckelmann, Baumgarten, Lessing o Wolf. Ocurre como en tantas ocasiones en nuestra cultura que un autor aparezca conectado a las corrientes

merece la pena observar que son comunes en ambos las coincidencias en defender la imitación como una facultad del entendimiento para acercarse al mundo, para comprender una visión completa de lo sensible. Sin atreverse a dar el salto final y como oposición a la acusación de copia, entendían que el método imitativo transfería las condiciones de una naturaleza ideal, ficticia, no realista, que apuntaban a la esencialización de la Belleza. La copia de un modelo no era la reproducción de la simple presencia de objetos y de acciones humanas sino una facultad reglada por el buen gusto (Batteux) o por la creación de arquetipos o modelos mentales de perfección (Arteaga). Batteux tenía confianza en los criterios clasicistas: la poesía no es copia burda de la realidad, "...no se compone sino de ficción", y en ese aspecto de reproducción, "...la materia de las Bellas artes no es lo verdadero, sino lo verosímil."¹⁶⁸ En los albores del Romanticismo, los clasicistas opinaban de manera distinta sobre las relaciones de la Literatura y la Realidad. Si la imitación llevada a su punto de exceso simplemente degenera en copia servil, ellos rompen el esquema decantando los límites de la Poesía fuera de la conexión directa con lo visible o lo físico. Es necesario hermosear la realidad, lo que quizás implique una constante lucha entre opciones opuestas que llevaban a una mayor o menor artificiosidad según la relación establecida con el mundo natural o las acciones de los hombres¹⁶⁹. Pero el propio Neoclasicismo llevaba en sí las tensiones que pronto se desarrollarían. Por esto el traductor de Batteux, tal vez si

generales del pensamiento europeo, pero el público lector todavía no. Cuando esta conexión tiene lugar, ya ese autor resulta olvidado injustamente o sus teorías forman parte del común hasta el punto que no parece necesario recuperarlo, o simplemente han pasado de moda. Arteaga no suele citarse en los resúmenes filosófico-estéticos, ni vuelve a reeditarse completo hasta el siglo XX, por más que sus teorías merezcan hoy día aprecio (Vid. Eva Rudat, Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga, Madrid, Gredos, 1971). En lo que se refiere a la Poética, sus ideas técnicas sobre la poesía (capítulo V, "Ideal en la poesía", págs.54-67) son un puro resumen de criterios clasicistas sobre la fábula, el plan o la dicción a la manera de Voltaire, Pope y Boileau con ejemplos de obras de Horacio, Virgilio o Racine. Digamos también que el programa final del tratado estremece a Menéndez y Pelayo por este mismo motivo: a dónde hubieran llegado los españoles si hubieran continuado el marco de referencia estético que se pretendía allí. Vid. Historia de las ideas estéticas, Madrid, CSIC, 1974, tomo I, 1150 y ss.

¹⁶⁸- Op.cit., tomo I, págs.16-18

¹⁶⁹- Las descripciones idealizadas suponen una creación particular, una rectificación de lo visible, lo sensual... También una práctica retórica dentro de la **narratio**.

hemos de suponer un criterio, espoleado por las teorías más avanzadas de Blair-Munárriz¹⁷⁰, recurre a las condiciones de Marmontel sobre los poetas y la poesía para señalar que los criterios por él defendidos sí podían contener lo que el predicador inglés consideraba insuficiente en la teoría imitativa: "la verdadera poesía consiste en la imitación en estilo armonioso, ya fiel, ya hermoseado, de cuanto la naturaleza puede tener, en lo físico y en lo moral, más capaz de afectar a la imaginación y al sentimiento."¹⁷¹ La apelación al espacio sentimental era un efecto de la poesía sobre el lector, pues el poeta se veía afectado asimismo de la imaginación, el sentimiento y los conocimientos. El efecto de Blair era mucho más arriesgado pues concebía la facultad sentimental e imaginativa como intrínseca al lenguaje poético, no como efecto causado por él.

Los teóricos españoles posteriores toman partido según un criterio amplio y a veces contradictorio. El caso de Mata y Araujo (1818) es paradigmático: repite la definición de Blair sobre la Poesía pero el mecanismo compositivo del poema incluye la facultad imitativa. La deriva lógica hacia la relación de la Poesía con la bella naturaleza, su objeto de imitación, nos arrastra directamente hacia el fundamento descriptivo: "la forma y distintivo de la poesía es la ficción", que consiste en "representar como si fuese realmente" bajo los límites de la verosimilitud, que según sea más o menos "realista" puede operar de manera absoluta o relativa¹⁷². La ficción, como proceso formativo también podía definirse como fábula, lugar donde exponían la doctrina clásica expuesta infinitas veces: las diferentes clasificaciones (simple y compleja, o morata, patética y mixta...), la acción poética¹⁷³.

¹⁷⁰- Urzainqui recuerda que una de las más interesantes cuestiones de esta traducción y la de Blair es la nacionalización de los temas y la formación de dos facciones. (Vid. "Batteux español", art.cit., págs.239-240. Podemos atribuir también cierto peso a la periodicidad anual de los volúmenes, lo que podría contribuir a que las adiciones, sobre todo en el caso del más largo proceso, el de Arrieta, estuvieran en función de los contenidos de la versión del otro. Recordemos que Blair se editó en cuatro volúmenes durante 1798-1801 y Batteux en nueve entre 1797 y 1805.

¹⁷¹- Op.cit., tomo V, 1801, pág.439

¹⁷²- Op.cit., págs.106-109. Damos constancia de que el manual de Mata está calcado en este, y otros lugares, del de Sánchez Barbero (1805), que a su vez toma de Marmontel la idea de que "fingir es representar lo que no es como si fuera." Op.cit., pág.66

¹⁷³- Hemos citado a Vosio o a Juvencio como ejemplos de Poética clasicista anteriormente. Estos mismo términos los

Otros autores posteriores, Aicart o DCM-CP, en sus tratados, también coinciden en demostrar la práctica poética a través de la ficción pues defienden que la Poesía es una actividad, algo dinámico que se crea por diversos modos reglados. El caso de Aicart es interesante, pues su definición mezclada apela directamente a la visión retórico-elocutiva que tenía Blair al reconocer que la Poesía es imitación de la bella naturaleza pero "su medio es el lenguaje de la pasión o la imaginación animada". Razonablemente hemos de puntualizar que el lenguaje de las pasiones es el lenguaje figurado¹⁷⁴. Por lo tanto no es seguro que hubiera una oposición concreta entre defensores de la imitación y de la imaginación¹⁷⁵. Quizás los principios socavados, que hoy nos resultan demasiados evidentes, empiecen a mostrarse si relacionamos ficción con imaginación y no con imitación, a la manera clásica¹⁷⁶. La conexión con la realidad, el anclaje de la verosimilitud en el proceso imitativo, depende de la visión que se podía tener de la realidad y de la manera de reproducirla o interpretarla. Es decir traspasar el poeta-demiurgo (constructor con materiales existentes) al poeta-inventor, verdadero mito moderno y recrear un nuevo concepto de Naturaleza hasta lograr crear una dualidad exagerada entre representar una vida interior,

hallamos en sus obras, por ejemplo el primero, en la división de la fábula: "simplex et duplex" o "morata, pathetica, mixta"... Vid. Poeticarum Institutionum libri tres en Tractatus philologici..., Amstelodami, ex Typographia P.J. Blaer, 1697, págs.67-68. Juvencio prefiere pasar a explicar las diferentes fábulas según los géneros que reconoce.

¹⁷⁴- Diccionario de la rima, Barcelona, Vda. e hijos de Brusi, 1829, págs.6 y 21 respectivamente.

¹⁷⁵- Sobre todo cuando los críticos españoles más tradicionalistas tenían fijación por autores como la Harpe, que demostraban en su obra estar descontentos con los principios imitativos. Rodríguez Sánchez de León defiende una crítica teatral militante antirromántica, pero con elementos contradictorios atribuidos por ellos a modas anglófilas. Propone el ejemplo del famoso La Harpe, que opta por admitir una concepción sentimental de la Poesía ("le language de l'imagination conduite par la raison et le goût", a la manera de Blair) pero no admitió que la literatura francesa dejase de estar anclada en principios clasicistas sostenibles eternamente. Vid. La crítica dramática en España (1789-1833), Madrid, CSIC, 1999, pág.27

¹⁷⁶- Las poéticas de estos años con la de Martínez de la Rosa a la cabeza suelen limitarse a reproducir el consabido esquema de generalidades imitativas y la necesidad de hermosear la realidad o producir modelos ideales con total falta de interés y trascendencia.

compleja y sentimental, y la circunstancia física o emotiva, externa, que lo circunda.

El fin de la teoría imitativa para la Estética tiene las mismas causas nacidas del Sensismo que para la pura práctica poética. Se tiende a situar el placer de la belleza en la imaginación, y ésta tiene una capacidad innata de tendencia a la fantasía¹⁷⁷. El proceso creativo comienza a verse inmerso en las especulaciones psicológicas que analizan la personalidad genial del creador como inductora de tal proceso. El afán o el placer de la imitación casi toma como calco moderno el placer de la imaginación: para crear nuevas realidades, nuevas ficciones, alguien diría nuevos mundos, pero fundamentalmente la simple fijación en la individualidad de la obra de arte. El aspecto creativo actúa frente a la imitación del mismo modo en que lo hacía ésta con aquellos puntos sensibles que la afectaban: como el delta de un río o como un nudo de comunicaciones. La Poética se encuentra afectada desde su origen de esta característica formal intrínseca. Nunca la respuesta a un proceso puede ser unitaria y el enfoque supone siempre una toma de consideración interesada al discriminar unos principios sobre otros. Los puntos de enfrentamiento con la teoría imitativa aún desde el mismo normativismo clasicista no se explican sin esta característica. Si pretendemos ejemplificar, nada mejor que oponer a nuestros dos tratadistas Lista y Hermosilla¹⁷⁸. El primero, defensor de que los principios filosóficos inunden los fundamentos de lo literario, adaptador de un esquema protosensista que explica la Poesía como

¹⁷⁷- Anteriormente citamos las palabras de Checa Beltrán sobre la falsa apariencia de un Neoclasicismo demasiado apegado a principios ficcionales estrictos, supuestamente contrarios a un alejamiento de grado en la verosimilitud. Desde luego sería extraño que no reprodujeran en este aspecto las contradicciones determinantes a que lo conducía la Filosofía estética sobre la percepción sensible. Vid. concretamente "Verosimilitud y Maravilla en la Poética española dieciochesca", *Anthropos*, 154-155, Barcelona, 1994, págs.32-38. Sobre todo las referencias a Sánchez Barbero y Masdeu en relación a la época que contenemos.

¹⁷⁸- La apuesta inequívoca del clasicista Hermosilla contrasta con la del "moderno" Lista. Bien podemos referirnos a la inutilidad de viejos esquemas generales de la Crítica sobre la Preceptiva Neoclásica y busquemos otras explicaciones: nuestra necesidad de elaborar nuevos criterios descriptivo-críticos, no olvidar las contradicciones internas de la Poética clacisista, aclarar ciertos mitos sobre la modernidad de las propuestas románticas, a su vez intentar encajar el supuesto anacronismo constante en la Poética clasicista en relación a la Literatura que se hacía en cada época...

un producto de la imaginación asociativa¹⁷⁹, sin embargo no se deja llevar al final por criterios naturalistas, destino último de la teoría antiimitativa¹⁸⁰. La referencia a la oposición entre Blair y Batteux (suponemos entre imaginación e imitación) nos conduce al verdadero interés de Lista en recuperar la teoría imitativa: la relación que ésta última ha tenido con la verosimilitud y el reflejo de la realidad bajo esos criterios formales. Así dice: "Todos, aún los mismos adversarios del principio, exigen como primera calidad del poeta, que sepa **pintar**; y ¿qué otra cosa es la pintura sino una imitación?"¹⁸¹ La novedad en el arte es producto de la reelaboración de las reglas y los modelos legados, siempre bajo los parámetros del placer en el reconocimiento de la realidad a través de las figuraciones del poeta, lo que no es sino la teoría clásica aristotélica¹⁸². Con las siguientes palabras Lista dejará establecido cuáles son sus concepciones acerca de la imaginación y la creación artística, el rechazo a la ecuación imitación=copia, y a la relación del arte con la naturaleza real del mundo y su reflejo: "En efecto, por más que en la crítica literaria se use con preferencia de las voces ambiciosas **crear** y **creación**, el genio nada crea, y tan nada, que le es imposible producir una sola belleza, cuyo tipo no exista en el universo. Sus ficciones mismas, los mismos dioses de la mitología, que fueron en gran parte de los poetas, son **composiciones**, no **creaciones** de la imaginación, que como el químico puede descomponer las cosas en sus elementos, y componerlas a su arbitrio bajo ciertas leyes; pero no crear

¹⁷⁹- "En general nada nos interesa en poesía, sino lo que afecta a la imaginación; y nada puede afectar la imaginación sino lo que está descrito, pintado, imitado, en fin, con gracia, con soltura, con exactitud." En Lecciones de Literatura Española, Madrid, Nicolás Arias, 1836, pág.20

¹⁸⁰- Juretschke tiende a pensar en una rectificación y un ataque contra los jóvenes románticos encantados con la teoría de la inspiración y las tendencias hegelianas sobre la raíz natural de esa inspiración, además de las reglas del arte y el decoro religioso-moral en los temas tratados: "Lista empleaba, pues, los términos de creación, inspiración, genio y entusiasmo. Su modo de expresarse corría riesgo de entenderse mal, utilizando sus jóvenes contrincantes la voz de creación como grito de combate y de imitación como el estigma de una literatura artificiosa y falsa. Creían que la invocación de la naturaleza justificaba su actitud y que el empuje del genio inspirado bastaría para producir un arte nuevo." En Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista, Madrid, CSIC, 1951, pág.329

¹⁸¹- Lecciones de Literatura Española, op.cit., pág.19

¹⁸²- "No se pida más al poeta. Tenemos modelos, disposición y expresión, y por consiguiente **imitación**." Op.cit., pág.19

nuevos elementos."¹⁸³

En esas palabras apenas se oculta la preocupación de Lista, como de otros moralistas, por los resultados que el Romanticismo, llevado a sus consecuencias creativas, empezaba a mostrar en diversos ejemplos literarios. El desborde de las teorías que el Sensismo había desarrollado, junto al empirismo sentimental inglés, podía desbridar el control impuesto por la verosimilitud idealizada por el decoro ante un descarnado, a sus ojos, naturalismo expresivo. Esa desconfianza de Lista en sus primeras palabras y la necesidad de concretar y fijar con anclas seguras en la realidad los productos, ya innegablemente instalados, de la imaginación contrasta con la seguridad que el clasicista Hermosilla tiene en las normas y reglas que ha expuesto sobre la creación literaria. En su caso, la dualidad inherente a la Poética entre lo imaginativo, en palabra actual, (**ingenium**) y lo formalizado previamente (**ars**), necesita un atrayente, por moderno, desplazamiento hacia las facultades no imitativas. Las teorías sobre la Poesía, casi siempre pensando en la insatisfacción que producía la teoría imitativa para explicar los procesos y resultados a que llegaban los poetas líricos¹⁸⁴, en la expresión de sus propios sentimientos bajo los criterios de la verdad supuesta¹⁸⁵ en las palabras o realizaciones del artista. Para Hermosilla lo que importa no es el método imitativo, es el poeta, puesto que a él afecta la Poética. Por lo tanto afirma de este poeta que es un inventor, algo que no resultaba novedoso, pero sí el apartamiento de la imitación como algo tan connatural a la mecánica de escritura que no merece comentario frente a lo excepcional poético: "...aunque en algunas no haya rigurosa fantasía, en todas ellas tiene mucha parte la fantasía y la artificiosa invención del que las escribe." Ni siquiera nombra como miméticas al tipo genérico en que "...las personas de que trata, obran, están en acción."; solamente se

¹⁸³- Idem, idem

¹⁸⁴- Ya hemos visto que Blair se preocupó demasiado por diferenciar la técnica descriptivista de la imitación, entendiendo por esta última una simple copia, un ejercicio banal de repetición, como para no pensar en una influencia de cierta poesía descriptiva o estacional muy de moda, sobre todo en el mundo anglosajón.

¹⁸⁵- Apenas he encontrado calas en el tópico de la verdad poética como una verdad distinta, propia de la Literatura. Por ejemplo el testimonio demasiado epidérmico de la credibilidad de la ficción poética según la verosimilitud en Rafael Crespo:

"Verosímil ficción será creíble:

Poética verdad es lo fingido

Más acá de lo absurdo y lo imposible."

En Poética, Valencia, Benito Monfort, 1839, pág.10

denominan dramáticas¹⁸⁶. Quizás los principios incontestables a que se refería Hermosilla al comienzo de la obra como un presupuesto inicial, junto con el declarado propósito de seguir la doctrina de Blair¹⁸⁷, nos haga reflexionar sobre la situación a que había llegado la doctrina imitativa y los problemas que sugiere su uso: la creación, la realidad creada y la ficción, el modelo del creador o autor. Parece que cuando surge el manual de Gil de Zárate hablamos ya de una teoría a simple vista olvidada, en desuso o quizás diluida en la recomposición y recolocación a que se obligaban los preceptistas para adaptar los viejos principios poéticos a las necesidades, en una gran parte estético-filosóficas más que mecánico-literarias, de su momento. El rechazo razonado a la imitación se basa claramente en la estrecha concepción que de ella se tenía como copia mezquina, empobrecedora, insuficiente para la desmesura estética del Romanticismo. Zárate da intimidad convivencial a la teoría imitativa con el materialismo sensista: la belleza entendida como sensación reminiscente de la belleza natural en las bellezas del arte. Contra ella opera la inmanencia de la belleza como idea esencial, como objeto de placer intelectual¹⁸⁸, bajo criterios hegelianos. Por ello los hallazgos literarios, por ejemplo, los rasgos de los personajes de las comedias clásicas de Lope o Calderón¹⁸⁹ no tienen base en la realidad, ni siquiera idealizada. Son en su perfección estética producto de su mente, "una creación de su portentoso ingenio"¹⁹⁰. La imitación no puede bastar para crear o manifestar belleza por medio de las palabras: "La teoría, pues, de la imitación pura en literatura y bellas artes, es

¹⁸⁶- Se trata de la conocida división genérica tradicional con el criterio diferenciador entre diégesis y mimesis. Todas las citas del manual de Hermosilla en Arte de hablar en prosa y verso, Madrid, Imprenta Real, 1826, vol. II, pág.106

¹⁸⁷- En las, a manera de prólogo, "Advertencias del Autor", op.cit., vol.I, págs.I-XII

¹⁸⁸- Principios de Retórica y Poética, Madrid, Gaspar Y Roig, 1862, 9ª ed., pág.113

¹⁸⁹- Es curioso que Gil de Zárate sólo ejemplifique sobre este tema en el proceso de construcción etopoyética. Su visión de la mecánica imitativa es antifilosófica; solamente se atiende a la copia de modelos naturales. En este aspecto tiene perfecto sentido aquella necesidad de Blair por diferenciar imitación y descripción: "Se ejecuta la imitación por medio de alguna cosa, que tenga alguna conformidad y semejanza con la cosa imitada; la cual de consiguiente es entendida por todos; tales son las estatuas y pinturas." (Lecciones, op.cit., vol.I, pág.116). Es decir, reminiscencia y teoría asociativa.

¹⁹⁰- Idem, pág.115

mezquina, incompleta, poco digna de la naturaleza elevada del hombre; y si se quiere dar una verdadera idea de las creaciones de la imaginación, es preciso decir que hay en ellas dos elementos: 1º Las impresiones de los sentidos con los recuerdos que de ellas conserva la memoria. 2º La concepción racional de la belleza."¹⁹¹ Estos actos inducidos por una idea hegeliana de la Belleza junto a la reminiscencia de la imaginación asociativa son la explicación básica de la mecánica creativa antiimitativa que adornará a todos los manuales. Su empleo dará como consecuencia el rechazo a la mecánica imitativa, pero no su desuso completo. Su refugio será la atención al aspecto imitativo en las obras dramáticas por su conexión con la realidad que refleja, la presencia en las novelas según su valor de narración ficticia (que también empieza a relacionarse con imaginativa) por el placer de inventar historias (un aspecto que recuerda a la aristotélica inclinación natural por imitar) y todos aquellos aspectos en los cuales la teoría imitativa se sustituye mecánica y automáticamente por la imaginativa.

En un breve excurso, por no repetir en extenso las teorías estéticas del capítulo III-3, hemos de condicionar algunas de estas generalidades acerca del Romanticismo. Si bien es cierto que los testimonios son inexcusables sobre la transformación de un criterio imitativo y sus procedimientos en el usualmente conocido como imaginativo-creativo¹⁹² también es cierto que, en

¹⁹¹- Idem, idem

¹⁹²- No solemos atender a que en muchas ocasiones el decoro obligaba a restringir el uso de esta palabra, pues su campo semántico se asociaba, aún hoy en cierto modo (en el Diccionario de la lengua española de la R.A.E. en primera acepción: "Producir algo de la nada. **Dios creó cielos y tierra.**" y las demás similares por uso figurado o trasladado. En Madrid, Espasa-Calpe, 1999, 21ª ed., tomo I, pág.592), a la creación divina. Ese era uno de los sentidos, junto a la imaginación asociativa, en que Lista se enfrentaba en cierto modo al dogma creativo: "La imaginación busca y halla en el vasto espectáculo del mundo físico y moral todos los elementos que convienen a su asunto: ese es el mérito de la invención.", Lecciones..., op.cit., pág.19. La tradición occidental partía de una teoría que tenía su origen en un hecho físico y real, en la pura sociología de la cultura griega. Así lo hemos encontrado en el texto anteriormente citado de Neus Galí y en las palabras que a continuación reproduzco de Antonio López Eire: "La escritura es una acción interminable; cada texto es un fragmento de un texto infinito. En griego la palabra **poietiké**, "arte poética", y **poíesis**, "poesía", tienen que ver etimológica y semasiológicamente con el verbo **poieîn**, que significa "hacer", como se dice del carpintero que hace una mesa o labra la madera para que de ella resulte una mesa. No se crea en poesía, según la concepción griega de la poesía; nada se crea,

la práctica poética, la imitación de alguna manera pervive entre la balumba de tesis. Fijándonos, como ahora estamos haciendo, en la relación de la obra con la naturaleza en la que tiene su origen y con la que se relaciona, es cierto que desde Kant o Goethe¹⁹³, por proponer sólo dos ejemplos, se supone que el poeta crea un mundo en su obra que ya no es un reflejo de la realidad, sino un nuevo elemento estético, diferente, distinto, irreproducible; una obra original. Esperaríamos, por tanto, que las relaciones con esa realidad fueran objeto de continua reflexión: qué se produce, cómo, qué nuevos criterios ficcionales operan en la Poética y cómo influyen en el aspecto de la verosimilitud. Pero en un primer momento triunfa simplemente el concepto de creación de modelos de belleza, la esencialización hegeliana. Tampoco es necesaria la incidencia en la constante cesura, como si una profunda sima apartara dos modelos creativos sin posibilidad de tender puentes, ni la práctica literaria demuestra nada semejante. De hecho podemos ver en las teorías kantianas, desde nuestra perspectiva actual, que una mala lectura ha podido ocultar que en el seno de sus presupuestos se albergaba realmente no el fin de la teoría imitativa, sino la desmesura, la extrema mimesis, un problema de grado¹⁹⁴ que se relaciona con otros criterios estéticos descompensatorios, como el Sublime, aspiración de elevación que no es imitable ni reproducible sino algo etéreo, inefable y, por supuesto, de límites imprecisos. La descomposición de la imitación a cambio de una posible mimesis extrema lleva como consecuencia la transformación, no el reflejo, siquiera idealizado, de la Realidad, la Naturaleza o la

en efecto, ni se destruye, sino tan sólo se transforma. El poeta griego no produce de la nada (ésta es una concepción hebrea -la de crear de la nada- que pasó a la poética en el Romanticismo) sino con palabras preexistentes que se encuentran en los "prados de las palabras", **nomoi epéon**, tal como se lee en la Iliada (XX, 249)". En Retórica clásica y teoría literaria moderna, Madrid, Arco, 1997, págs.76-77. Recuerdo que López Eire se refiere a la "creación" desde la mimesis en la cultura griega, no desde las concepciones estético-literarias de los filósofos y teóricos literarios de fines del XVIII y primeros del XIX.

¹⁹³- Nos referimos al concepto morfológico que trató de aplicar a la creación literaria pero que a manera de contradicción sólo se redujo al aspecto de "invención orgánica". El modelo orgánico se estrelló contra ese mecanismo creativo que siendo su punto de arranque, le impidió avanzar. Vid. Lubomír Dolezel, Historia breve de la Poética, Madrid, Síntesis, 1997, págs.88-97

¹⁹⁴- Es la idea de Valeriano Bozal sobre el hallazgo de una transparencia arte\naturaleza, buscada como constante estética. En Mimesis: las imágenes y las cosas, Madrid, Visor, 1987, págs. 194-195

Sentimentalidad¹⁹⁵. No otra cosa es la creación que una nueva Realidad, entendible como transformación o como formación (**creatio ex nihilo**)¹⁹⁶. A partir de aquí podemos optar por dos caminos en cierto modo compatibles. La triunfante en su momento es la que sugieren las palabras kantianas a Hegel (a través siempre de las apelaciones al poeta como Hacedor y al mundo como poema, etc., de Schelling) , despreciando a la imitación como "Objeto del arte"¹⁹⁷ y proponiendo poco después de las objeciones una rivalidad entre arte y naturaleza: "Rival de la naturaleza, como ella, y mejor que ella, representa **ideas**; se sirve de sus **formas** como de símbolos para expresarlas, y éstas las moldea, las rehace con arreglo a un tipo más perfecto y puro. No en vano sus obras se llaman creaciones del genio humano."¹⁹⁸ El hecho de que el genio cree modelos, otras naturalezas, que ya había sido entevisto anteriormente¹⁹⁹, también conduce por otros caminos a que los auspiciadores de la teoría expresiva, Wordsworth y

¹⁹⁵- Dice Bozal: "... el arte se aproxima a la naturaleza hasta ser, en lo fundamental, como ella, pero sin ser ella -y sin serlo para nosotros, muy conscientes de que es arte-, y la naturaleza, para ser bella -esto es, para ser naturaleza (que implica teleología)-, debe, a su vez, aproximarse, parecerse al arte, pero sin serlo." Op.cit., pág.195

¹⁹⁶- "En la Crítica del Juicio la poesía, siendo hija de la imaginación, no es por eso inferior a la filosofía y, mucho menos aún, reemplazable por ella, sobre todo porque, precisamente por esa capacidad de pensar sin límites, la literatura tendría un poder imprescindible e irrenunciable del que carecería la razón: la creación." Sultana Wahnón, "Literatura y pensamiento: de la inspiración platónica a la imaginación kantiana", en La balsa de la Medusa, Madrid, Visor, 2000, pág.103. Más adelante insiste en las conocidas palabras de Kant acerca de la creación de una realidad nueva ("otra naturaleza") a partir de lo conocido, cuando la imaginación supera las barreras de la experiencia creando "algo distinto que supere a la naturaleza".

¹⁹⁷- Son demasiado conocidos los criterios de oposición de Hegel a los criterios imitativos (y a los expresivos también) y sus calificaciones de "trabajo pueril, indigno,...", que podemos resumir en dos frases escuetas pero muy expresivas: "No nos complace imitar, sino **crear**" y "Escoger no es imitar". Vid. Estética, Barcelona, Alta Fulla, 1988, tomo I, págs.18-19

¹⁹⁸- Estética, op.cit., tomo I, pág.19

¹⁹⁹- Recordemos las ideas de Scalígero distinguiendo al poeta entre otros artistas por su capacidad para mostrar una **natura altera** como si fuese un **alter deus** según palabras de Blumenberg recogidas por Jauss en Experiencia estética y hermenéutica literaria, Madrid, Taurus, 1986, pág.82

Coleridge entre ellos, converjan en la idealidad intrínseca del arte como creación²⁰⁰. Sin incidir en todas las expectativas que esto producía estéticamente, podemos sin embargo determinar que la imitación dejó de entenderse como fundamento de la Poesía²⁰¹ y que establecía numerosas implicaciones que nuestros preceptistas no podían entrever. Curiosamente vamos a asistir a las verdaderas transformaciones en los temas artísticos, olvidando los de raíz poético-retórica, en busca de esa naturalidad artística basada en la creación de mundos paralelos en convivencia con los seres naturales²⁰².

El otro camino, visto hoy con cierta claridad, puede justificar una cierta pervivencia de la imitación en cuanto parte intrínseca de la teoría expresiva, si entendemos esa mimesis extrema que proponía Bozal o si insistimos en el aspecto sentimental o bien en el acto creador. Habiéndonos referido ya

²⁰⁰- El libro de Abrams, tantas veces citado, está lleno de estas sugerencias enraizadas en los debordamientos teóricos de la expresividad poética: la imaginación, el lenguaje, los sentimientos..., incluso contradictoriamente.

²⁰¹- Vid. Novalis et alii, Fragmentos para una teoría romántica del arte, Madrid, Tecnos, 1987. Entre los diversos testimonios antiimitativos se pueden rastrear las condiciones que imposibilitan la coexistencia de la teoría imitativa con las creativas, pero también algunos puntos de coincidencia necesaria puesto que la imitación no es sólo un principio estético, sino también concreto, mecánico o técnico, y medible. Pero esto último se obvia a ser entendido como el "**ductus** de un cauce intelectual", op.cit., pág.15

²⁰²- Jauss recuerda el giro inesperado del Romanticismo cuando las líneas de sujeción, entre ellas nosotros colocamos a las imitativas, del arte y la naturaleza se basaban en la cómplice armonía: "La estética de la modernidad transforma el atrevido intento de una vuelta romántica a la naturaleza, en un giro contra la naturaleza. El arte deberá fundamentarse como antinaturaleza." Y eso nace en el propio romanticismo: "La estética romántica de la naturaleza culminó en una estética sin naturaleza". El proceso de vuelta de tuerca nos conduce directamente a nuestro mundo (o al estrictamente anterior a la posmodernidad si es que esto existe) a través de la desconfianza: "Se ocuparán primero de los signos de una despotenciación previa de la naturaleza: el desmontaje de lo bello natural y la retirada de lo sublime, y luego del posterior giro estético, el regreso de una naturaleza ya no **imitada** sino **diseñada**, que introducirá la estética del siglo XX." Vid. Las transformaciones de lo moderno, Madrid, Visor, 1995, pág.109

a la explicación de la desmesura contradictoria en Kant²⁰³, el aspecto sentimental torna las expectativas de la imitación de la naturaleza en la práctica de la subjetividad. Aguiar toma por tal la emoción de la sinceridad en la expresión de los afectos del poeta, quizás otro modo de verosimilitud, ahora basada en la confianza, en la verdad poética consustancial a la verdad temática y no superior (lo que conduce al realismo romántico). Así puede resumir: "El confesionalismo primario es todavía una forma de concepción imitativa de la poesía, pues implica que ésta constituye una traducción fiel de las emociones del poeta. En la teoría mimética del siglo XVI o XVII, el objeto de la imitación era algo exterior al poeta; en la teoría expresiva, el objeto que el poema debe reproducir se sitúa en la interioridad del poeta."²⁰⁴ Esta reminiscencia efecto de la impresión de realidad en la sinceridad del poeta incapaz de mentir, es más clara si nos atenemos al efecto que produce la presencia de la práctica imitativa dentro de los aspectos más comunes de la **poiesis**. A fin de cuentas es lo que proponía Aguiar. Cuando Todorov describe la evolución estética desde el fin de los criterios retóricos hasta el comienzo de los románticos, nos ofrece una solución que parece interesante en cuanto introducción del psicologismo conducente a la expresión de la realidad. Si ya Schelling descentró el debate cuando opinaba que la imitación de la naturaleza bella a la manera de Batteux suponía una contradicción práctica al no poder discriminar lo bello de lo no bello siendo un objetivo secundario, entonces la relación del arte con la realidad debe tornarse distinta. La realidad se refleja en el arte y no al revés, por tanto la imitación que se suponía intrínseca a la obra de arte debe ahora ser dispuesta de manera que sea propia de la práctica del artista, de su mecánica según dedujo Moritz. Así pues: "Ya no es la obra la que imita, sino el artista."²⁰⁵ En cierto modo se desprende un carácter más de la obra de arte que se va convirtiendo en múltiplemente descriptible, con unas condiciones de las que no es necesario desprenderse. Por este motivo lo ficcional o la verdad poética traspasan sus fuentes miméticas para encapsularse la primera en técnicas compositivas y la segunda en el fondo poético, o en la expresión de la belleza por mor de los criterios caleotécnicos²⁰⁶. Si podemos entender la

²⁰³- En un sentido recto esa contradicción es difícil de explicar si se deriva de lo Sublime ya que esto no es imitable ni reproducible, por más que el estilo sublime retórico sí lo sea. Este desfase arrastra a la imitación al lugar más empujado en tanto copia y la anula.

²⁰⁴-Teoría de la Literatura, Madrid, Gredos, 1986, pág.111.

²⁰⁵- Teorías del símbolo, Caracas, Monte Ávila, 1981, pág.220

²⁰⁶- Podemos entender la belleza como la Verdad Absoluta o como una verdad superior a las de la Ciencia sin llegar a las

imitación como un producto del aspecto constructivo de la obra artística²⁰⁷, podemos todavía salvarla de su rápido enterramiento contra el que sorprende la escasez de oposición.

Los autores españoles comienzan desestimando incluso la ficción como Milá y Fontanals (1844), capítulo donde se dispone a sustituirla directamente por la imaginación; otros como Fernández-Espino (1847, pág.132) continúan necesitando contraponer la belleza artística con la imitación, precisando que la primera no tiene por objeto a la segunda, sino "la representación de las ideas en que se expresa la esencia de las cosas". Como muestra de que la imitación se supone propia de épocas pasadas y sujeta a una manera determinada de entender el arte, Luis Sergio Sánchez (1847, pág.8) opta por distribuir las características del arte clásico como propias de las reglas que conduce la imitación mientras que el romántico los es de la libertad incitada por el atrevimiento. Su propuesta tiende a la bifurcación de paridades tan numerosa en esos años, debate que deja a las claras la sensación de encontrarse ante un espacio nuevo, necesitado de orden, por lo tanto conducente a un eclecticismo necesario²⁰⁸. Coll y Vehí (1856), a pesar de sus conocimientos y amor por el mundo clásico, no encuentra motivos para defender la imitación. Se limita a optar por la imaginación como representación de la belleza y a sobreponerla incluso a la ficción en la definición de la novela (págs.262-263). Ya hemos afirmado arriba que las referencias a la verosimilitud todavía encuentran eco en las explicaciones sobre los caracteres de los dramas, por la necesidad de hacer creíbles los argumentos al público (págs.273 y ss.)²⁰⁹.

Núñez de Arenas (1858), el introductor del kantismo en

aspiraciones de cuasidivinidad. Vid. Karl Rosenkranz, Estética de lo feo, Madrid, Julio Ollero, 1992, pág.17

²⁰⁷- Todorov recoge de Moritz la siguiente pretensión: Sí a la Mimesis, en tanto sea entendida como **poiesis**. En Teorías del símbolo, op.cit., pág.220

²⁰⁸- No es más que un remedo simplificado de las teorías hegelianas sobre las etapas del arte, concretamente la clásica y la romántica, en evolución y enfrentamiento.

²⁰⁹- Esto forma parte de la doctrina clásica sobre la verosimilitud para superar algunas sugerencias literarias en el uso de elementos fantásticos (como la machina en la Épica) o en la elaboración de los caracteres de los personajes. Por ejemplo, sobre esto último, insiste mucho Martínez de la Rosa en sus comentarios a la traducción de la Epístola a los Pisones de Horacio, entendiéndolo por verosimilitud del autor la presentación de los protagonistas con la lógica de su dignidad, edad, clase, profesión, patria, educación... En Obras de..., Madrid, Atlas, 1962, tomo III, pág.38

España obvia a la imitación, como es lógico, asociando la imaginación al mecanismo constructivo de la creatividad. Esta constante desmonta totalmente los principios imitativos, con la misma frialdad y esperable determinación, con la misma incidente monotonía con que antes se hablaba de imitación ahora se habla de imaginación. La lógica de este desbancamiento conduciría directamente al engrandecimiento de la teoría expresiva, donde la imagen, el reflejo o la inmanencia referente a la relación con la realidad o la belleza sensible, jugarían un papel primordial. Hemos visto que la impronta retórica impidió que el estilo desbordara sus límites pero no el enfoque hacia la relación con el artista, el derroche de productividad del genio²¹⁰. En ese sentido es paradigmático el interés de Giménez Lomas en adaptar su paráfrasis de la Poética de Aristóteles a las concepciones sentimentales y creativas de su momento²¹¹ o de Trueba en negar el uso de la imitación para ningún poeta²¹². Cuanto más nos acercamos a los autores españoles más comprendemos esa insistencia en sustituir imitación por imaginación: cuando la realidad ya no es el inicio del movimiento creativo sino la atracción de la belleza y su manifestación, volvemos a estructurar el sistema sin que quede descompensado. Al menos podríamos objetar que llevan la ficción hacia inventar lo que se imagina, como diría Addison, pero más bien conduce a criterios de verdad o falsedad en relación a la invención de hechos. Es decir, la ficción se traslada hacia lo fantástico entendido como categoría o criterio estético²¹³.

Puesto que el fin del arte no puede ser la imitación sino la manifestación de la belleza podríamos suponer que la mecánica imitativa sin embargo podría haber perdurado de alguna manera

²¹⁰- Vid. Abrams, El espejo y la lámpara, op.cit., págs.88 y ss.

²¹¹- De este modo define a la Poesía: "... una imitación en estilo armonioso de cuanto la naturaleza puede tener en lo físico y en lo moral más capaz de afectar a la imaginación y al sentimiento." Apuntes de preceptiva literaria, Madrid, Góngora, 1881, pág.21

²¹²- "Imitar a la naturaleza es una vaguedad, hay que ser poeta" dice en su Arte de hacer versos, Barcelona, Bastinos, 1881, pág.11. El verismo debe estar en los sentimientos del poeta, en su sensibilidad reflejada en la obra (pág.12).

²¹³- Posteriormente se puede hablar de cierta rehabilitación de la imitación en algunas teorías de la enunciación ficticia. Por ejemplo en Félix Martínez Bonati, La estructura de la obra literaria, Barcelona, Ariel, 1983, fundamentalmente las páginas 70-77, donde se afirma categóricamente que la mecánica de la creación conlleva la afirmación de que "la imitación literaria es ficción" por que imitar es "hacer una imagen de mundo".

como decíamos con Todorov. Pero la presión del artista en la base de la creación desliza el debate hacia las intenciones autorales (qué dice el autor) mientras el cómo bailaba entre la forma y la síntesis. Por eso Sánchez de Castro (1887) desliza las críticas hacia su inutilidad: "¿Qué imita el poeta lírico? Nada imita tampoco, puesto que la Poesía lírica es la expresión de los sentimientos del alma."²¹⁴ Inútil, afirmaba ya Blair que era la imitación para definir esos sentimientos líricos, pero las relaciones de otros géneros pueden no quedar tan claras. Así pues lo real, la verdad debe ser el fundamento artístico para desde allí incitarnos hacia la idealidad. La copia mecánica es puramente una reproducción sin valor, carente de emotividad. Además ser artista equivale a transformar la realidad: "El artista siempre modifica, transforma, idealiza la realidad al interpretarla en una obra de arte; [...] crea, en una palabra, la forma de belleza; y el arte es por tanto una verdadera creación, en que se han de manifestar, con unidad, las facultades del espíritu. No emplea, no, el artista un simple trabajo de imitación, sino que pone algo suyo, algo propio y personal..."²¹⁵ Pero no olvidemos que en los años en que Sánchez de Castro escribe la imitación vuelve a surgir en cierta manera llevada de la mano de los autores defensores del Realismo. Es poco común ese debate en las preceptivas, pero es evidente el interés en que la Estética idealista supere la confusión entre verosimilitud y realismo²¹⁶.

²¹⁴- Op.cit., pág.85

²¹⁵- Op.cit., pág.87

²¹⁶- Por ejemplo en Giles y Rubio (1897) se hace alusión a la igualdad entre imitación y realismo, como si ambas fueran lecturas paralelas de la relación del autor con la realidad o se partiera de la primera para llegar a la segunda. Por lo general es el decoro la base fundamental de la crítica antirrealista, así como la poca insistencia en ese paralelismo, señal de que la imitación no podía sostenerse en pie en esos momentos.

III-4-4 Las dualidades clásicas de la Poética: ingenium-ars, res-verba, docere-delectare

Las conocidas dualidades forman parte de los llamados tópicos mayores en la famosa Epístola a los Pisones de Horacio. Coincide con una de las más celebradas exposiciones de toda la epístola, tanto por su profundidad como por su sugestividad, expresada en el reconocimiento de los tratadistas posteriores²¹⁷. En ese aspecto la tradición teórico-poética, ya muy retorizada, parte de unos criterios propios de la cultura latina. Horacio distribuye estos paralelismos en la actitud ecléctica equidistante entre la inspiración y el artificio y el deleite y el aprovechamiento por un lado, y en una mayor incidencia del asunto sobre su elaboración formal por el otro, aspecto que descansaba sobre la corriente contenidista del aticismo triunfante sobre el asianismo²¹⁸. En lo fundamental estos tópicos han operado como síntoma de dos posibilidades extremas en la concepción del arte poético basadas en la serie **ars-docere-res**, didactista y contenidista, frente a los principios **ingenium-delectare-verba**, de las poéticas más lúdicas y formales²¹⁹. En esa

²¹⁷- Vid. Carmen Bobes et alii, Historia de la Teoría literaria, I, Madrid, Gredos, 1995, págs.188-189. Sobre al análisis detenido de la presencia de estos tópicos en los tratadistas renacentistas y del Barroco es fundamental la tantas veces citada aquí Formación de la Teoría literaria moderna, I y II, de Antonio García Berrio.

²¹⁸- Vid. García Berrio, Hernández Fernández, La Poética: tradición y modernidad, Madrid, Síntesis, 1988, pág.19

²¹⁹- Dicen García Berrio y Hernández Fernández sobre las dos concepciones extremas: "La didáctico-racional y contenidista, manifiesta en la serie **ars-docere-res**, representa la actitud más conservadora y dependiente de la filosofía como ideal didáctico del arte. Predomina en Aristóteles, Quintiliano, la estética medieval cristianizada, y pervive en el ideal estético del arte

extremidad se basan ciertos juegos y concepciones, a menudo artificiosas, de la historia de la Poética que a veces ha afectado a las ideas sobre la historia de la Literatura.

La época previa a la que incluye nuestros intereses, la neoclásica, generalmente se encapsula en la decidida opción contenidista²²⁰. Siguiendo la estela de las afirmaciones que optan por considerar a estas dualidades como la extrema opción, dejando en el punto medio circunstancial a la mayoría en forma de excepción, la lógica secuencial conduciría a la reacción romántica defensora de la serie **ingenium-delectare-verba**. Ante la esperada obviedad no suele tratarse directamente esta particular forma de análisis. Junto a ello, la decidida apuesta por diferenciar claramente la Poética romántica de todo el cauce anterior de la Poética clasicista provoca una sensación aún más categórica de ruptura: "El romanticismo tiene el carácter decidido de una ruptura consciente y sistemática, que se prolongará perfeccionándose durante más de un siglo. El romanticismo es en consecuencia la primera de las revoluciones anticlásicas."²²¹

Sin embargo es posible intentar determinar qué soluciones dan los preceptistas españoles, bajo los criterios de un género didáctico tan conservador, a unas preguntas que son significativas de una manera determinada de entender la Poética. De esta forma es posible conciliar algunas afirmaciones anteriores: la evolución interna discrepante del propio Neoclasicismo, la eternidad supuesta de principios y normas poéticas, la efectividad filosófica de la Poética clasicista desde su origen grecolatino, la realidad romántica en forma de vuelta de tuerca o de tirabuzón pero no de cesura..., por otro lado es preciso contener la marea de dispersión estética que el siglo XIX acarreaba en la Preceptiva y que lo convierte en tan contradictorio como el Neoclasicismo contra el que parecía disparar teorías en lugar de formular hipótesis.

marxista. La lúdico-imaginaria y formalista, que se recoge en la serie de principios **ingenium-delectare-verba**, presidirá el ideal progresista del arte, que ha acabado por identificarse con la modernidad del arte actual." Op.cit., pág.19

²²⁰- "Los neoclásicos demuestran su preferencia por el primer miembro [**ars-res-docere**] de cada una de las tres parejas. De esta manera reaccionan contra la preponderancia que los autores barrocos habían concedido a **verba, ingenium y delectare**, lo que ocasionó, al entender de los neoclásicos, la corrupción del gusto." En Checa Beltrán, Razones del buen gusto, Madrid, CSIC, 1998, pág.113

²²¹- La Poética: tradición y modernidad, op.cit., pág.40

INGENIUM-ARS

Nos enfrentamos ahora al momento en que Horacio debe decidir sobre la índole del poeta en el acto creador²²²; su trabajo, ¿es fruto de la inspiración o de la inclinación y libre desarrollo de su ánimo, o más bien consiste en el producto de la aplicación de unos conocimientos y técnicas que se encuentran en el fundamento de la Poética? Tras la pantalla de esa disparidad inicial se esconden, pasado el tiempo, algunas fundamentales preguntas acerca de si son lícitas las reglas y cuáles son sus fundamentos, si la poesía nace de la inspiración o del estudio o de las condiciones naturales (dualidad incluyente a ésta compuesta por **natura-ars**) del escritor, qué papel tienen el furor o la fantasía creadores, qué cualidades deben adornar al escritor...²²³ Conocemos la ecléctica respuesta de Horacio²²⁴, que

²²²- Nótese hasta qué punto ha triunfado el creacionismo romántico antiimitativo, cuando debíamos hablar de la práctica o la mecánica de un artificio al referirnos a Horacio.

²²³- En el caso de Horacio interesa recordar algunos temas relacionados con esto, por ejemplo, la crítica a los poetas furiosos, la necesidad de algunas licencias poéticas para asumir ciertas "incorrecciones" de los poetas, el interés en una formación integral del escritor mediante el estudio y la reflexión, con lo que se defiende el concepto de poeta-crítico... Vid. Bobes Naves et alii, Historia de la Teoría literaria, I, Madrid, Gredos, 1995, págs.189-191

²²⁴- Tal vez influido por las consideraciones retóricas al respecto. Por ejemplo, en el De Oratore ciceroniano se aboga por la equivalencia de ambos. Quintiliano, admirador de Horacio, lleva por diferentes cauces sus apreciaciones: el genio está en la base del aprendizaje pero el concurso de éste matiza el impulso originario. Y decide sobre la igualdad, con cierta preeminencia del ingenio natural: "**naturam etiam sine doctrina multum valebit, doctrina nulla esse sine natura poterit.**"

en el neoclasicista siglo XVIII, sigue produciendo bases para la discusión de un debate secular sobre qué es más importante en la creación, la capacidad natural del artista o el dominio de la técnica. A favor de uno y otro había suficientes testimonios desde la Antigüedad²²⁵, pero este período suele describirse abiertamente como el de predominio fundamental de la importancia del **ars**, su conocimiento y su aplicación²²⁶. Las reglas se habían rebelado íntimamente relacionadas con el normativismo reconocible en los tratados de Poética²²⁷. Para el Neoclasicismo la situación definía casi siempre la clara afirmación de que el ingenio se encuentre siempre regido o templado por el juicio y de la lamentación común a ciertos críticos españoles (Luzán con preferencia) por la decadencia de la literatura española del Siglo de Oro, explicada la causa por la falta de conocimiento de tratados poéticos y, por lo tanto, por la no aplicación de las reglas fundamentales de la Poética de parte de nuestros primeros escritores²²⁸. Conocidas estas pretensiones normativistas, los románticos aparecen, no sólo como forjadores de una sima, de una ruptura en la cadena, sino también como opositores furibundos al sistema de control clasicista de las emociones por medio de las reglas²²⁹. Filosóficamente y críticamente, al menos por parte de

(II.19.2) ¿Sería un caso de invasión de criterios poéticos en la Retórica o una consecuencia lógica por la no contaminación del concepto de furor o locura poética, es decir **natura-ars** y no **ingenium-ars**? Vid. David Pujante, El hijo de la persuasión, Logroño, Gobierno de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, 1996, págs.41-43. Acerca de ese furor o inspiración o locura creativa frente a otras constantes del escritor también Horacio tenía diversos testimonios anteriores como la división de la poesía en inspirada y no inspirada por Siriano, según se comenta en el Fedro de Platón. Ejemplo de curiosa mezcla de tradición sería la del neoplatónico Proclo que la dividió en inspirada, didáctica y mimética. Vid. Nigel G. Wilson, Filólogos bizantinos, Madrid, Alianza, 1994, pág.69

²²⁵- García Berrio, Introducción..., op.cit., págs.165 y ss.

²²⁶- Checa Beltrán, Razones del buen gusto, op.cit., pág.115

²²⁷- Es así desde su comienzo con la estructura de modelos que proponía la filosofía aristotélica. Dolezel recuerda que esa normativización (de normas funcionales y estructurales) actúa como base para la aplicación de juicios críticos, de donde surge un "método crítico explícito y sistemático." En Historia breve de la Poética, Madrid, Síntesis, 1997, págs.47-49

²²⁸- Razones del buen gusto, op.cit., págs.115-116

²²⁹- García Berrio, Teoría de la Literatura, Madrid, Cátedra, 1994, pág.168. Se nos recuerda que el control normativista venía

muchos escritores (recuérdese el prefacio del Cromwell de Hugo), parece ser así. De hecho el Romanticismo deposita su confianza en la búsqueda de una nueva expresividad que de sentido a la elevación de los conceptos de fantasía e imaginación, llevados como en un torrente por la descompensación de criterios clasicistas. De esta manera, en la esfera única del poeta, se revisa abiertamente el criterio imitativo volcado en las virtudes del poeta como creador de novedades, de obras explicables por su sola existencia desligada del sistema mimético, ahora transformada en una angustia por desligarse de las influencias en casos extremos de genialidad poética²³⁰. El paroxismo del genio en la expresión de su propio mundo sentimental corre parejo al desprecio intelectual por las normas poéticas: la última barrera (excepto la del lenguaje) que nos separaba de la Poética de lo fantástico hacia la de la Imaginación²³¹. Esperamos por ello que el Romanticismo, que hereda de la clasicidad el tópico del "furor poético" y del "poeta sabio", conduzca la ambivalencia hacia el espacio creativo del genio kantiano y derive el normativismo hacia aspectos determinados (por ejemplo las famosas polémicas sobre las reglas y el hibridismo genérico en la Dramática). Un triunfo asumible del **ingenium**.

La Preceptiva experimentará cambios notables en estos años finales del siglo XVIII y primeros del XIX. Dejando voluntariamente atrás las más estrictas normativizaciones, que se expresaban en el término medio entre el ingenio y las normas al estilo horaciano tradicional²³², van surgiendo nuevas teorías

imponiéndose desde que en la Antigüedad grecolatina intentó reglar y suavizar actitudes excesivamente apasionadas parcelando su expresividad dentro de los cauces del estilo retórico sublime. Ya que: "Bajo la disciplina clasicista del arte, los relieves emocionales de la expresividad se ven supeditados, y en esa situación colaboran sobre todo al control racional predominante de la experiencia estética" Op.cit., idem.

²³⁰- Es fácil descubrir que nos referimos a las teorías de Harold Bloom sobre la "angustia de las influencias" (en su original "anxiety of influence"), cuyo fundamento está inevitablemente unido a esta situación propia del Romanticismo poético.

²³¹- No es el momento de detenernos en la descripción de los principios de esta Poética, desarrollados ampliamente en España por la obra del profesor García Berrio, con origen en los trabajos de Durand y Burgos. Vid. Teoría de la Literatura, op.cit., fundamentalmente la parte tercera, págs.427-571

²³²- Como muestra Losada por copia directa de Juvencio. Si bien este primero prefiere hacer hincapié en las reglas como causa eficiente del poema ("**Mens Poetae certis imbuta praeceptis, et arte instructa omnem efficit Poesin**"), para después de templar

sobre el genio y la imaginación, luchando por dejar de ser todavía el ingenio y la imaginación asociativa del Clasicismo. Pero también el concepto de regla o de norma va a someterse a un proceso de reestructuración obligado por la necesidad ilustrada de fundar en razones filosóficas de nuevo sentido lógico, intentando que el Arte de la Poesía se transforme en la Ciencia de la Poesía.

Primeramente debemos dejar patente la insistencia de la Teoría poética neoclásica en afirmar la importancia de la inspiración en el autor; es un reflejo del interés en mostrar una nueva sensibilidad, quizás derivada de los aspectos sentimentales de las teorías sensualistas²³³. Donde más se observa esta inflexión es en las teorías sobre la Lírica, principalmente basadas en la Oda, entendida como la más auténtica de las inspiraciones según Marmontel: "para hacer una Oda, imitemos el delirio y el aire de un hombre inspirado". Y dividía la situación del poeta en el momento creativo en la del hombre inspirado que se entrega al impulso de una causa sobrenatural o el hombre a quien la imaginación o el sentimiento domina²³⁴. Este desborde difícilmente puede ser contenido por un sistema demasiado rígido de reglas. No obstante, no debemos olvidar que el afloramiento de la sentimentalidad lírica siempre había sido más difícil de encajar en los sistemas clasicistas y se había optado por soluciones contenidistas. Las reglas se apoyan más en aspectos constructivo-genéricos poco adaptables al "bello desorden" y a las viejas teorías sobre si el poeta imitaba acciones o sentimientos. Durante estos años vemos claramente que los

el ánimo, reconocer como vimos en Quintiliano: "**Ars sine Natura tristis est, exsucca; Natura sine Arte vasta est, et inculta**") en la obra conjunta De arte rhetorica..., Villagarsiae, Typis seminarii, 1762, págs.370-372. Losada se detiene con mayor atención en el "Númen poético", alabando la "viveza de imaginación y fantasía", describiendo cómo el poeta se "eleva y sale de sí", para culminar con Horacio: "Los Preceptos de poco valen si falta el ingenio." Elementos de Poética, Madrid, Vda. e hijo de Marín, 1799, pág.13

²³³- Ya hemos hablado de la subjetividad inherente a las teorías cognitivas de Condillac. Alicia Yllera afirma en su Teoría de la Literatura francesa, Madrid, Síntesis, 1996, págs.155 y ss., que los críticos franceses del siglo XVIII empiezan a asociar al artista con un genio o un transformador. Sobre Du Bos podemos retener sus consideraciones acerca de las condiciones del genio (morales y físicas), que cada vez importarán más a los preceptistas.

²³⁴- J.F. de Marmontel, Discurso sobre el poema lírico en Poesías escogidas del doctor Frey Lope de Vega y Carpio con un discurso sobre la oda por..., Madrid, Villalpando, 1796, págs.XLIV y ss.

preceptistas aceptan, sugieren e incluso alientan el desborde del poeta inflamado en sus ánimos (Blair, 1816, III, pág.306) o lo aceptan con total normalidad como un aspecto más del sentimiento poético (Batteux, 1797, I, pág.124)²³⁵, entendedores de que todavía era posible conjugar entre las cualidades del poeta, la aplicación de unas normas y el desaforamiento imaginativo (Sánchez Barbero, 1805, pág.25; Mata y Araujo, 1818, pág.114). Pero no todos los géneros podían afectarse de la sentimentalidad de la Oda que parecía permitir siempre el hueco del asombro, la experiencia que nunca podría explicarse del todo, de la misma manera que el estilo sublime lo asumía. En otros géneros, sobre todo aquellos que se habían convertido sólo en una herencia (la epopeya y su derivado medieval, la tragedia clásica...) ²³⁶ era más complicado encontrar esta fe en la libre estructuración. Los mismos autores que hemos citado arriba defienden el uso de reglas por estar basadas en criterios razonables (Blair, 1816, I, pág.7) o por el simple hecho de ser esenciales a los patrones convencionales de la Poética como un conjunto de reglas (Batteux, 1797, I, pág.1; Mata y Araujo, 1818, pág.106). Diríamos que respetan el término medio horaciano. Algunos preceptistas, considerados más cercanos a un Neoclasicismo trasnochado, que podemos entender como más rígido, parecen olvidar cierta liberalidad o se ven impelidos por los primeros excesos que observan a su alrededor a nivelar la balanza un poco más hacia el **ars** específico. Por ejemplo Hermosilla entiende que lo desbordante en el poeta es el tono, por ello imita lo patético o lo sentimental modulándolo como si fuera un estilo retórico (1826, I, pág.395), pero el fundamento de su trabajo es la enseñanza de una serie de reglas que definen el Arte. Las reglas, que él "ha entresacado de las numerosas Retóricas y Poéticas que ha habido desde la Antigüedad", se vislumbran como "ciertas leyes que prescriben al artista lo que debe hacer [...] Son principios eternos, inmutables, que es necesario saber." (1826, I, págs.1-2).

Para poder comprender la insistencia en la normativización de ciertos autores, además de apelar a la costumbre heredada y a la intrínseca raíz de la Preceptiva como conjunto de reglas para escribir todo tipo de composiciones²³⁷, debemos recordar aquí

²³⁵- Arrieta es sabido que incluye, entre otras, las teorías de La Harpe donde se hace referencia al impulso sentimental o imaginativo (1801, V, págs.439 y ss.) junto al conocimiento de las reglas, la capacidad de juicio,....

²³⁶- No hablo, claro está, de los ensayos y evoluciones contemporáneas o intentos de actualización de dichos géneros en estos años.

²³⁷- Esta definición, extensible a la de Poética para las composiciones en verso, se repite infatigablemente a lo largo de toda la Preceptiva decimonónica, por muy filosóficas o muy

que los teóricos españoles tenían, por influencia filosófico-estética, particular interés en fundar esas reglas o normas en principios racionales y, como efecto, transformarlas, adaptarlas a la nueva idea de la Literatura²³⁸. Lo que se busca, influidos por la nueva Estética, tiende a rebasar las estructuras intrínsecas del género preceptivo. El ejemplo de Lista es uno de los más paradigmáticos. Esa constante búsqueda del filosofismo en lo poético, reaccionando al estímulo de los razonamientos lógicos ilustrados y al exceso de reglas de todo tipo que ya no servían ni para modelar el gusto ni para aplicar sus criterios entendidos como recetarios, también es un intento del Clasicismo por renovar sus criterios y adaptarlos. El impulso que anima al propio Lista, deduciendo, explicando, sin general asunción exenta de discusión de las reglas había nacido antes. Se podría argüir que la intención didáctica tuvo mucho que ver en la transformación de los estudios literarios. El rechazo general al Escolasticismo y al método investigador de lógica silogística de Aristóteles²³⁹ se ve aumentado por cuanto ofrecen ideas prefijadas, cuando el desarrollo de las ciencias humanas tiene que ver con la formación del buen gusto. No hay autor importante que no abogue por la desaparición de los viejos tratados como el del padre Hornero o el jesuítico Juvencio (ya se hable de Blair, Trigueros, Quintana, Jovellanos, Capmany o Lista) ; tal es necesariamente la causa de la edición transformada de la obra de Blair y aún la de Batteux. El principio formativo-didáctico sustituye al constructivo: la Preceptiva normativista se intenta sustituir por otra de criterios filosóficos, razonados, extraídos del propio método crítico. No se quiere olvidar el artificio, se pretende concederle un sistema, una coherencia de la que carecía²⁴⁰. Por tanto estas reglas deben disponerse para pasar a

distantes de la pura doctrina escolar que se pretendan.

²³⁸- No voy a volver a citar ni a reproducir literalmente mis palabras anteriores. Adelanto que la mayoría de las siguientes afirmaciones, en forma resumida, son parte de los epígrafes III-3-2, III-3-4 y III-3-5-2 de esta tesis doctoral. A ello remito.

²³⁹- En España es Jovellanos uno de los primeros en sustituir el viejo razonar por el intento celebrado de producir una actividad pensante de síntesis, de inducción, al modo de Bacon: "...él fue quien aterró al monstruo de las categorías, y sustituyendo la inducción al silogismo, y el análisis a la síntesis, [...]; él fue quien primero enseñó a dudar, a examinar los hechos, y a inquirir en ellos mismos la razón de su existencia y los fenómenos." En Oración sobre el estudio de las ciencias naturales, en Obras de..., Madrid, B.A.E., 1963, XLVI, pág.183

²⁴⁰- Rodríguez Sánchez de León lo resume en estas palabras: "En función de una renovada sensibilidad y, sobre todo, de una

convertirse en principios; deben describir, formar, permitir que con su aplicación el gusto se forme y se convierta en objeto común de crítica. Esa desviación del uso común, interno o normativista no pasará a ser sino el esquema previo: si la Poesía es un arte y el filosofismo rompe la efectividad de los recetarios, se procurará entonces la asunción de un método, de un agente en principio externo, la Estética, que tiene objetivos comunes (la belleza) y conclusiones asimilables (en sus criterios sobre la creación frente a la imitación, la delectación autorreferencial del arte por el arte...), dejando tomar la iniciativa intereses no exclusivamente teóricos sino generales a toda manifestación artística.

La dualidad **ingenium-ars** en estos años se convierte en presa del cambio operado en sus dos polos: el autor genial era tenido en más alta consideración que el simplemente aplicado, sobre todo en ciertos extremos (la estilización lírica de la oda, el recurso del Sublime), pero persistía la creencia en que las normas podían explicar aún el sistema general literario aunque se reconociera que para ser eficaces debían de transformarse. Esa transformación será la que ayude a mantener la equivalencia o paridad, ya que pronto será necesario poner orden en el campo pretendidamente libérrimo de la Estética. Estos primeros preceptistas continuaban admitiendo y alentando la imaginación asociativa y el poeta inspirado, motivo por el cual las reglas comienzan su deslizamiento hacia consideraciones negativas: eran métodos de control, bridas propuestas contra los excesos que ya se estaban produciendo en la Literatura. Esas obras de las que aparentemente no hablaban en sus preceptivas, están sin embargo demasiado a la vista.

Los autores comienzan a virar desde el sentimentalismo, el juicio estético se haya ahora en la razón, como Lista. Por eso niega al genio su capacidad creadora, todo es posible si se siguen los principios filosóficos del arte. Martínez de la Rosa se preocupa por poner diques al desbordamiento, por eso resulta

percepción filosófica y crítica del hecho literario, el hombre de letras finisecular advierte la necesidad de acabar, de una vez por todas, con la idea de que la literatura, en sentido estricto, constituía una ciencia especulativa. El estudio de las bellas letras se corresponde con los presupuestos de una ciencia experimental cuya auténtica razón de ser se encuentra en la educación del gusto crítico de la sociedad, es decir, en la ilustración de la opinión pública en el conocimiento de la verdad." En La crítica dramática en España (1789-1833), Madrid, CSIC, 1999, Págs.35-36. Entre las páginas 31 y 45 la autora nos muestra el panorama general de las bases de una nueva crítica literaria en España.

anacrónico²⁴¹; y por ello otros autores de poéticas enfrentan sin conciliación reglas a libertad. Ribot, para señalar abiertamente que el Romanticismo triunfará por su voluntad de individualización (rompe la monotonía de la imitación) y por la voluntad superadora del estricto normativismo ("Los ingenios más florecientes rompen las trabas que le sujetaban a la rancia monotonía del clasicismo")²⁴². Crespo, para secundar a de la Rosa en la creencia de que una obra sin reglas ni plan es un monstruo deforme:

"Responden los románticos: El tipo
de poesía se perdió, y le hallamos
libre como el deleite de Aristipo,
a reglas de Aristóteles hollamos;
y, sacudiendo su penoso yugo
las alas del ingenio recobramos."

[...]

"Adiós plan; adiós, obra; adiós, estilo;
versos, adiós; si reglas se abandona:
yo a osados infractores acivilo."²⁴³

Las polémicas sobre las reglas en los géneros, como las del Drama, forman capítulo aparte. Sólo adelanto que ningún preceptista deja de abordarlas con mayor o menor pasión, que todos ellos explican el tratado de géneros como si constructivamente fuera imposible variar la doctrina, exceptuando una mayor o menor flexibilidad. Monlau todavía cree en la naturalidad de las reglas, por eso en su valía: "Las reglas están fundadas en la naturaleza misma de aquellas cosas que son objeto de las artes. Las reglas son tan invariables como la

²⁴¹- Pero sería injusto negar que su pretendido papel sea el de un simple seguidor de la escuela templada más clásica, evidentemente sin el don de la oportunidad. Todos los tópicos del Canto primero así lo atestiguan: su fin es hallar un término medio entre los excesos del genio creador y la fantasía ("Si igual hado teméis, consultad antes\ cien veces y otras cien las propias fuerzas,\ y ved si grato el cielo\ os otorgó la ardiente fantasía,\ el genio creador, digno tan sólo\ del sacro Lauro del divino Apolo.") y los de la rigidez normativa ("Mas no con breve afán livianamente\ buen gusto adquiriréis; que ni lo prestan\ los áridos preceptos\ ni el sutil raciocinio de la mente."). En Poética, Obras de..., Madrid, Atlas, 1962, tomo III, págs.229-230

²⁴²- Emancipación literaria, Barcelona, Oliva, 1837, pág.261

²⁴³- Poética, Valencia, Benito Monfort, 1839, págs.45-46

naturaleza."²⁴⁴

Evidentemente los intereses han pasado a ser otros. Como decíamos anteriormente, la Estética va a procurar reglas que son intrínsecas al sistema mismo del Arte porque están sacadas de su propia naturaleza; pero ahora que ya no bastan, como diría Gil de Zárate: "Estas reglas tienen que sujetarse a un nuevo análisis para ver cuáles son o no aplicables ahora, y hacer la separación conveniente. Asimismo, el análisis de las obras que ha producido el sistema moderno debería sugerir preceptos nuevos, que unidos a los antiguos subsistentes, formarían la nueva teoría literaria adaptada a las naciones modernas."²⁴⁵ Vemos que en ningún caso se aboga por eliminar las reglas, que incluso no le repugna nombrarlas así (" SECCIÓN CUARTA REGLAS PARTICULARES DE LAS COMPOSICIONES EN PROSA Antes de presentar las reglas, que se han de observar en cada género de composiciones literarias")²⁴⁶, y que además asume con total tranquilidad la perennidad de muchos preceptos (¿señal de que muchos géneros se veían como anquilosados y sólo se aspiraba a describirlos para que fuesen aprendidos en sus genuinos modelos?). la tan esperada aparición de principios fundamentales es en realidad la asunción de criterios estéticos y la reestructuración en distintos niveles, para ellos lógicos, del Saber literario. Junto a ello, reposa un contraste entre la asunción de los extremos criterios románticos y esos criterios mitigados, incluso negados, por los preceptistas.

En efecto, el concepto de escritor había cambiado considerablemente y arrastraba tras de sí un número importante de disfunciones con la Poética clasicista. Cuando Kant define a la Poesía como "el arte de dirigir el libre juego de la imaginación", y al genio confiere el papel máximo ("el genio da la regla al arte") y se niega a aceptar las predeterminaciones normativas en el juicio de gusto²⁴⁷, es evidente que la ecuación

²⁴⁴- Elementos de Literatura, Barcelona, Pablo Riera, 1842, pág.2

²⁴⁵- Principios generales de..., Madrid, Gaspar y Roig, 1862, 9ª ed., pág.132. Aclaro que en este texto (Capítulo V) el autor está llevando a cabo una distinción entre Clasicismo y Romanticismo, entendiendo este proceso como sucesivos momentos de emancipación, desde la sociedad hasta el arte, por la fuerte influencia del Cristianismo.

²⁴⁶- Op.cit., pág.169

²⁴⁷- La famosa segunda demostración de la no determinación del juicio de gusto (#34), en donde gráficamente cuenta su reacción cuando algún crítico desea convencerle de la belleza de tal o cual obra según los criterios de Batteux o Lessing: "... me tapo los oídos, me niego a oír fundamentos y razones, y prefiero suponer que aquellas reglas de los críticos son falsas,

se quiebra hacia el lado del **ingenium**. El criterio subjetivo kantiano vuelca la obra hacia la individualidad extrema. Hegel, en una vuelta de tuerca más, propia de la consideración del arte como libre creación del espíritu, considera que su Poética no es normativa sin una idea general de representaciones artísticas basada en el encadenamientos orgánico de sus partes. El camino se nos torna diferente, ahora el poeta no debe aplicar una reglas, ahora el genio produce unas obras de las que debemos sacar estudios, normas, principios fundamentales del Arte, ya no solamente lógicos y racionales como pretendían los últimos neoclásicos²⁴⁸. Si el foco de atención de éstos era la defensa de la inspiración del genio, más o menos controlada por la ecuación **ingenium-ars**, ahora veremos si el triunfo de la Estética romántica crea verdaderamente esos principios y deposita su fe en la libertad creadora del genio y en su capacidad para, de la individualización de la originalidad, extraer la universalidad de principios necesarios para su aplicación común.

En la década de los cuarenta y cincuenta, todavía persisten ciertos aspectos de nuestro Neoclasicismo final. La edición de las obras de Manuel Silvela, en cuyo Discurso Preliminar a la Biblioteca Selecta (Burdeos, 1819), ya abogaba por cierta libertad frente al normativismo neoclásico²⁴⁹, también la reedición de los Principios de Sánchez Barbero... Pero es incontestable que había una común creencia en que se podía conseguir una teoría ecléctica que pudiera contener dentro de sí a toda la Literatura. Ese eclecticismo es el primer paso dado por los teóricos contra los excesos de la dualidad a que se enfrentaban entre clásicos y románticos. Luis Sergio Sánchez (1847, I, págs.8-11) pretendía mesura al exceso reglista clásico y a la vez, ponderación y mesura para la libertad romántica; un estadio de armonización entre ese movimiento pendular. El profundo conocedor del mundo clásico, Coll y Vehí es el ejemplo paradigmático de esta acción reguladora de extremos. Para él, el genio está cercano al ingenio clasicista, como también la imaginación creadora. Pero las reglas son "sendas abiertas por los grandes ingenios", ejemplo de buenos modelos que tomadas en su justo punto: "No entorpecen nuestras facultades, no impiden

o, por lo menos, que no es éste el caso de aplicarlas, antes que dejar determinar mi juicio por bases de prueba a priori, pues éste debe ser un juicio de gusto y no del entendimiento o de la razón." En Crítica del juicio, op.cit., pág.234

²⁴⁸- Ballesteros nos recuerda que para muchos filósofos románticos "toda poesía es reflexión sobre la poesía", con esa apelación a la totalidad tan pretenciosa que anula norma posible que no sea Universal. Vid. El principio romántico, Barcelona, Anthropos, 1990 págs.71 y ss.

²⁴⁹- Obras póstumas, Madrid, F. P. Mellado, 1845, tomo I, págs.185-192 págs

que la fantasía se exalte, [...]; sino que, apoyadas en la razón, corrigen los desórdenes a que pudieran arrastrar fácilmente una sensibilidad extraordinaria o una imaginación acalorada, abandonadas sin freno alguno al ciego impulso de la naturaleza."²⁵⁰ Son útiles, pero flexibles. La situación de su momento no es nueva: "...hubo en la antigüedad, y han aparecido de nuevo en nuestros días, escuelas que reprobaban con justicia el abuso de ellas, su multitud, su rigidez y la excesiva importancia que algunos críticos rutinarios les atribuían."²⁵¹ No puede ser más claro, incluso cuando apela a la importancia de la **natura** ("Las reglas no pueden dar ingenio al que nació sin él"), la aplicación del arte ("ejemplo y experiencia de los siglos") y la práctica del trabajo (citando a Vossio "natura incipit, ars dirigit, usus perficit"). Pero algo había cambiado radicalmente cuando reconoce que los preceptos del arte no bastan ("lo bello, lo sublime, se siente, se admira, pero difícilmente se analiza y conoce"), que su simple aprendizaje teórico sólo crea pedantes. El plus que se les escapa, es el mismo que se ha escapado a todas las poéticas normativistas, formularias, el "no se qué" que esperan hallar en la base sólida de la Estética ("Algunos saben de memoria y comprenden perfectamente todos los preceptos, y sin embargo, carecen de gusto; son malos escritores, son malos críticos.")²⁵² Para Coll, los viejos tratados de Retórica y Poética son insuficientes para explicar cómo funciona el proceso artístico, pues su componente normativo es intrínseco a la didáctica preceptiva. Todos los descontentos verán necesario procurar un nuevo molde que se pretenderá científico y a la vez filosófico, que todavía no se tiene claro si será un arte o una ciencia, y que esperan sirva para la enseñanza y comprensión de la Literatura²⁵³. Dentro de las progresivas innovaciones que

²⁵⁰- Op.cit., pág.8

²⁵¹- Idem, idem. Propone como ejemplo de lógica medida a Quintiliano.

²⁵²- Idem, pág.9

²⁵³- Sobre esto hay varios testimonios de Coll en un trabajo al margen del sistema educativo, sus Diálogos literarios (1866), sobre el ritmo y la versificación donde aparte de demostrar ciertos conocimientos muy actuales (sobre los signos naturales y artificiales, por ejemplo, pág.106), se permite el lujo de expresar más a las claras su idea sobre la utilidad de los tratados y sus reglas: "Sabes que no le doy mucha importancia a los tratados de Retórica y Poética. El poner bien la pluma no es cosa que se aprende con unas reglas más o menos acertadas." (pág.42) Y más adelante continúa, pensando en las excepciones: "Ya te dije que no concedía a las reglas literarias la importancia que muchos les atribuyen; pero no puede negarse que, en igualdad de circunstancias, quien más profundamente conoce la

conducen a la Literatura General y al propósito de una Ciencia de la Literatura, se encuentra la actualización de principios estéticos puramente relacionados con el Romanticismo. Núñez de Arenas (1858) explica en su tratado cómo el arte ya no es la aplicación de una reglas (fundadas o no, filosóficas o no) sino la "facultad de realizar sensiblemente una idea" (pág.86) Para él interesa sobremanera intentar llegar a conocer cómo funciona el genio entre las condiciones subjetivas del arte (pág.XI), que ahora ya no se exaltan, se consideran naturales, lógicas, inherentes al espacio artístico²⁵⁴. ¿Pero es la Preceptiva el lugar ideal para anular las reglas o incluso para transformarlas?²⁵⁵ Evidentemente no.

Entendemos que una vez asumidos los criterios propios del Romanticismo, la labor de los preceptistas va a sorprender quizás sus propias convicciones. Primero supusieron que las reglas debían convertirse en principios explicativos de raíz filosófica, que era necesario potenciar el desbordamiento sentimental, la propia naturaleza del escritor elevado sobre la normativa. Ahora su labor es poner diques a los excesos, educar el ingenio natural, señalar cómo el aspecto formativo dirige la inclinación del talento²⁵⁶. La fórmula de la paridad horaciana no deja de formar parte, ya sea de una manera u otra, de la raíz más interna de la Poética preceptista. Las definiciones son en este momento lo más fiable: la Poética es una colección de reglas y preceptos. Así en Fillol (1861, pág.20), Espar (1861, pág.1), De los Ríos (1866, pág.4), Ruiz de la Peña (1866, pág.4); son necesarias aunque sea en la parte rudimental y esquemática. Sin duda, Retórica y Poética son dos saberes unidos a las reglas, que deben aprenderse: Ascaso (1871, pág.79), Campillo (1873). Pero Giner

obra artística, más saborea sus bellezas y más se goza en su contemplación. La teoría, la regla, no es más que el lente para ver mejor los objetos."(págs.102-103) Cito por Barcelona, Bastinos, 1894, 4ª ed.

²⁵⁴- Su tratado empieza a tomar en consideración las partes que integran el fenómeno creativo asociado a la imaginación, el talento o la inspiración, muy semejante a las cualidades del artista de Hegel. Vid. Estética, op.cit., vol.I, págs.88-98

²⁵⁵- Como pretendían los románticos queriendo extraer los nuevos principios solamente de la imaginación. Vid. Bowra, La imaginación romántica, Madrid, Taurus, 1972, págs.33 y ss.

²⁵⁶- Hegel opinaba: "Esta disposición natural, que el artista encuentra en sí mismo, debe sin duda desarrollarla mediante el ejercicio, para llegar a una habilidad perfecta; sin embargo, la facultad inmediata de ejecución no debe ser menos en él un don natural, sin lo cual la habilidad simplemente adquirida no puede llegar a producir una obra de arte realmente viva." Estética, op.cit., I, pág.95

de los Ríos llama la atención por segunda vez: se están ofreciendo reglas mínimas de composición como si fuera un mero oficio mecánico, hay un desfase entre los manuales de 2ª enseñanza (la pura Retórica y Poética) y la Literatura General (que pretendía ser ya una Ciencia de la Literatura) porque estos últimos (y él se apoya en De la Revilla (1872) y en Arpa (1874), muy influidos por la Estética de Manuel Fernández y González) intentaban evolucionar hacia un saber distinto²⁵⁷. Ante la profusión de manuales para la enseñanza más rudimental y la falta de avances en los de cursos superiores dirá más detenidamente: "La retórica y la poética de la antigüedad, con tan escasa cordura resucitada en nuestros días, encerraban en cierto número de reglas y máximas exactas; pero esterilizadas por la falta de unidad y enlace interno de sus incompletas doctrinas. Por esto, confundidas en el laberinto de la observación puramente empírica, fuente aquí de tamaños errores, tomaban como principal lo accesorio; degenerando por lógica necesidad en un tejido de convencionales arbitrariedades, sin otra ley que el capricho ni otra autoridad que la costumbre."²⁵⁸

Tanto De la Revilla como Arpa se atreven a sustituir los viejos preceptos, pero su contención denota un eclecticismo entre los elementos fundamentales que adornan al artista (De la Revilla, 1877, 2ª ed., págs.153-167) como la vocación o el talento frente al estudio y la instrucción. En ningún momento se inclinan por derribar previamente las reglas, es más, se obligan a reconocer que sus principios fundamentales pueden no servir para construir obras pero sí para explicarlas con arreglo a unos principios sistemáticamente aplicables. Caso aparte es la descripción de los géneros literarios. No es muy común el ejemplo de estos autores, lo más usual es la posición integradora de las normas preceptivas en equilibrio con las condiciones imaginativas del genio como habíamos advertido arriba: Mudarra (1876), Espantaleón (1881), Trueba (1881), Mendoza (1884), Muñoz Capilla (1884).

Si un autor puede aparecernos como paradigmático en estos últimos años es Sánchez de Castro. Su manual admite la necesidad de las reglas literarias, pero pudiendo hacer de ellas un sistema abierto, recogiendo de la normativa histórica y de los modernos principios, aquellos que sean útiles (1887, pág.10). Pero ni estos bastan si falta el ingenio, qué más prueba de unión con el equilibrio horaciano que la cita directa de los versos de su

²⁵⁷- Estudios sobre Literatura y Arte, Madrid, Victoriano Suárez, 1876, 2ª ed., pág.39

²⁵⁸- En su artículo "Desarrollo de la Literatura moderna", págs.159-160, recogido por López-Morillas en Krausismo: Estética y Literatura, Barcelona, Labor, 1975, págs.111-161,

epístola ("**Natura fieret laudabile carmen an arte...**")²⁵⁹. No faltan las sorpresas cuando lo que se defiende es demasiado extremo, aunque bastaría cambiar las palabras genio creador por poeta ingenioso para el encaje sin traumas. Así pues Sánchez de Castro supone que las reglas las formula el raciocinio, pero se fundan en la actividad creadora del autor inspirado, irrenunciable ya, a lo largo de la historia²⁶⁰.

Los últimos testimonios repiten cansinamente el nuevo esquema, produciéndose cada vez una mayor "infantilización" de las reglas como tales, sustituidas progresivamente por la necesidad de que el artista sea a la vez inspirado y aplicado, o más concretamente que posea facultades naturales y facultades adquiridas a partes iguales. El foco del artista es ahora prioritario, pero ya sean definidas como reglas o máximas o principios fundamentales, lo mismo sirven para entender una ciencia, un arte, la Preceptiva o la propia Literatura²⁶¹. Un verdadero maridaje entre equilibrio y exceso, entre universalidad normativa y particularidad creativa, sostenido contra viento y marea. Con todo es indudable que la estética triunfante daba a la facultad natural (**natura**) el impulso genético de la realización artística.

²⁵⁹- Op.cit., pág.11. Es importante recordar que para estos profesores Horacio debió de ser muy frecuentado, y la causa natural a que atribuyen la fórmula del "ingenio rudo o el estudio sin ingenio", cabe atribuirla tanto a su ejemplo como al triunfo del sentido común cercano al eclecticismo y a la tradición clasicista.

²⁶⁰- Op.cit., págs.12 y ss.

²⁶¹- Sobre esto último dirá Surroca y Grau que la Literatura es una "colección de principios y reglas en que se funda la belleza de las producciones del ingenio humano". Elementos de estética y Teoría literaria, Madrid, Felipe Marqués, 1900, pág.2

RES-VERBA

Este segundo criterio horaciano también puede entenderse propiamente dentro de la esfera del escritor o derivarlo en aspectos propios de la composición literaria. Respecto a la construcción de la obra, hacemos referencia a lo que modernamente entendemos como contenido y expresión o, mejor situados en el siglo XIX, a fondo y forma. En la búsqueda del equilibrio entre estos aspectos apelaríamos en la **res** al caudal cultural que posee un escritor y a su nivel de aprendizaje para mostrar unos conocimientos, y en los procedimientos formales para expresarlos (**verba**). Se trata de la única ocasión en la que parece romperse el equilibrio de dualidades horaciano. El predominio del fondo sobre la forma parece obedecer a causas extrapoéticas; lo preferible para una obra bien construida tiene relación con la política educativa de Augusto y ciertos prejuicios, también en la Retórica romana más estricta frente a la alejandrina, contra los excesos verbalistas y la exuberancia expresiva²⁶². Curiosamente casi todos los teóricos, incluso los formalistas como Longino tratando del Sublime, tendían a equilibrar el estilo al contenido con una adecuación muy propia de la teoría, ya que no la práctica en todos los casos, de la Retórica²⁶³. Renacimiento y Barroco, pese a opiniones muy dispares sobre el tratamiento y el interés expresivo, marcan la tendencia continuista con la desnivelación horaciana²⁶⁴, cristalizada en la expresión propia de la escuela estoica romana (y por lo tanto fuertemente moral) de Catón el Viejo: **rem tene, verba sequentur**. La tradición moralista o didáctica de la obra poética continúa vigente en el

²⁶²- García Berrio, Hernández Fernández, La Poética..., op.cit., pág.15

²⁶³- Bobes et alii, Historia de la Teoría literaria, I, op.cit., págs.191-192

²⁶⁴- Así lo afirma García Berrio: "... se registra una gran mayoría donde la mera paráfrasis del texto horaciano determina la automática exaltación de la **res** a costa de **verba**." Y más adelante, sólo sobre España: "..., la polémica sobre el desarrollo de una conciencia formalista del arte, genéricamente aludida bajo la denominación de **verba**, apenas tiene entidad consciente ante la tradición contenidista y moralista de predominio de la materia o **res**." En Introducción a la Poética clasicista, op.cit., págs.79-80

Neoclasicismo, cuando los juicios sobre el buen o mal gusto se miden por el predominio de la razón. Bajos tales criterios se libran las batallas contra el inerme Barroco que intentó traspasar las fronteras del siglo XVII; así se proponen los modelos antigongorinos²⁶⁵ y los más cercanos al contenidismo (Garcilaso, Fray Luis de León,...). Luzán, impregnado de decoro en forma de freno, afirma que los pensamientos tienen preferencia sobre la locución²⁶⁶.

En ese orden de cosas, parecería que en honor a las teorías expresivas, el Romanticismo se desquitaría finalmente de las posiciones contenidistas y abogaría por la libre expresión formal y la primacía del contenido. Nada hay de ello en la Preceptiva española, si acaso en principio hay un mayor interés en actuar sobre la **res** ya que se producirán allí los primeros puntos de fricción. Cuando los románticos defiendan los desbordes imaginativos se inspirarán en todos aquellos aspectos de la Naturaleza física y artificial-simbólica que harán del contenidismo un pequeño accesorio de la verdad poética, palabra suprema²⁶⁷. La Preceptiva es hija de su tiempo e hija de su tradición clacisista, en ese aspecto el interés en controlar excesos verbales surge espontáneamente. De cualquier manera la tendencia moralizante continuará bajo el paraguas educativo y la natural tendencia al equilibrio será extrañamente mucho mayor bajo los auspicios de la Estética. Si resumimos los procesos afectos al dualismo contenido-expresión podemos enfocarlos de la siguiente manera: la dualidad fondo-forma equilibra definitivamente la dualidad **res-verba** en busca de una simultaneidad que se pretende unitaria, paralela y cohesionante²⁶⁸. A cambio de esta tendencia a la igualdad funcional, como una fórmula consecutiva y secuencial (que supera el continuismo necesario de la frase de Catón arriba citada), las tensiones que desarmonizarán (o lo procurarán) este binomio, parten de las evoluciones internas del fondo-contenido y de la forma-expresión. Hemos comentado muy por largo las transformaciones del apartado formal-estilístico desde un modelo

²⁶⁵- Teresa Hernández afirma que las discusiones virulentas a favor del conceptismo en las polémicas literarias del siglo XVII defendían su contenidismo tradicional y no su extremismo, mucho menos su prejuicio formalista. Vid. García Berrio, Introducción a la Poética clacisista, op.cit., pág.80

²⁶⁶- Checa Beltrán, Razones del buen gusto, op.cit., págs.114 y ss.

²⁶⁷- Vid. René Wellek, Historia literaria. Problemas y conceptos, Barcelona, Laia, 1983, págs.162 y ss.

²⁶⁸- Recordemos nuestras palabras anteriores sobre el hilemorfismo filosófico y la unión perfecta en la obra prevista por Goethe.

normado de raíz retórica a un modelo de supuesta libertad o particularidad individual de cada autor ajustado a cada obra²⁶⁹. El fondo de la obra sin embargo se debatirá entre el contenidismo, también normado por la Filosofía, y la inspiración en cualquier tema de la realidad siempre y cuando se respete un modelo previo de tradición poética. Posteriormente ese intento de equilibrio sufrirá las tensiones propias de la reacción contra el Realismo literario. Merece la pena que nos detengamos en el apartado del contenido para enfocar en todos estos esquemas sucesivos los vaivenes distribucionales.

El afán restrictivo del Clasicismo podía expresarse respecto del contenido predeterminando los temas que debe tratar la Poesía²⁷⁰ o supuestamente permitiendo una extensa libertad que en un segundo grado será templada por el efecto del decoro y la lógica interna de los géneros²⁷¹. Para el criterio enciclopédico-generalista de asumir todo lo escrito bajo unas reglas retórico-poéticas, que incluye el vasto concepto de "Literatura", es necesario permitir que la realidad múltiple inspire los temas que deben tratarse. Por ello la creencia en que la Poesía imita a la Naturaleza, esto es, a todo lo real, es un reconocimiento de básica identidad que se ve adornado por los temas propiamente poéticos, las esfera de la técnica imitativa que se inspira para actuar sobre lo verosímil y la presencia de lo fantástico-imaginativo²⁷². Anudando los inicios de nuestro reflexionar al

²⁶⁹- Un modelo cuya explicación se basa en el lenguaje retórico, que es una falsa manera de pensar que no está normado.

²⁷⁰- Por ejemplo, Vosio admite: **res divinas ut in hymnis, de rebus naturalibus, rerum gestarum, praecepta vitae prudenter componendae**, y de la Poesía misma, **quo pertinet Horatii de arte poetica epistola ad Pisones**. En De artis poeticae, en Tractatus philologici de ..., op.cit., págs.16-17

²⁷¹- Dirá el padre Juvencio sobre los temas que puede tratar la Poética: **"Est id omne, de quo tractat Poesis"**. Lujo que se permite antes de que la teoría de la fábula, **"ornamento fictionis"**, limite el campo de actuación controlando aquellos aspectos más problemáticos (**mores, sententia, dictio**). Se insiste en las costumbres buenas y convenientes, en la perspicuidad y majestad de la dicción y en las sentencias basadas en los conocimientos de una vida ejemplar. En Institutiones Poeticae, del volumen común De arte rhetorica, con el padre Colonia, op.cit., págs.353-365

²⁷²-Recordemos que Masdeu afirmaba que el poeta no se dirige a lo verdadero o a lo falso sino al verosímil. Éste a su vez está sujeto a leyes que pueden dar vida al criterio de "tejido" que son "las relaciones posibles entre todas las cosas y seres del mundo". En Arte poética fácil, Valencia, Burguete, 1801, págs.2-

texto traducido de Blair, como hemos determinado tantas veces, los contenidos de la Literatura acentúan la reglamentación retórica de los pensamientos, con sus características variables, unido a la distribución directa del aspecto expresivo. Así pues se procura un ajuste general entre los pensamientos y la expresión, y un ajuste particular de los pensamientos en la lógica argumental interna (desarrollo-nudo-desenlace), aspecto que afecta decididamente a la conexión del tema con la realidad²⁷³. En general se defiende un ajuste perfecto entre pensamiento y expresión. Lista lo concibe como un producto de la inspiración, que actuaría como²⁷⁴ un proceso de mentalización del aspecto sensible de la Belleza, aunque no pudiera explicarse intelectualmente.

La adecuación, en cierto modo una técnica retórica muy trabajada desde la Clasicidad²⁷⁵, pronto se sustituye por una igualdad derivativa, un "tanto monta" entre el fondo y la forma en aparente equilibrio. Pero ese supuesto equilibrio necesario también obedece a criterios contenidistas. El fondo, plenamente identificable con la **res**, es además el primer depósito de la belleza en su manifestación; esa idea hegeliana que llevada a su extremo es un trasunto de la Teoría de la Reminiscencia platónica

14

²⁷³- Aspecto que a veces se expresa con la renovada tradición teórica de la diferencia entre la Historia (que copia y trata la verdad) y la Poesía (que imita y finge). Aicart resume la necesaria vinculación con la verosimilitud: "Lo que no se puede concebir no se cree; y lo que es increíble o se tiene por imposible, destruye del todo el interés, la ilusión y el placer." En Diccionario de la rima, Barcelona, Vda. E hijos de Brusi, 1829, págs.16-17

²⁷⁴- Sobre la adecuación, que técnicamente se basa en el ajuste retórico: "Porque no basta haber hallado un pensamiento grande: si su expresión es mezquina, prosaica, o por decirlo de una vez, pierde toda su gracia y energía. [...] Hallamos en poetas de más nombradía echados a perder hermosísimos pasajes por la pobreza y vulgaridad de la expresión." Apud García Tejera, Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista, op.cit., págs.115-116

²⁷⁵- Si nos fijamos en el desborde sentimental derivado de la fijación en lo Sublime, el proceso depende de un texto "de orientación retórica", el del Pseudolongino, al cual los románticos pretenden superar proponiendo un nuevo esquema alejado de la vocación estructural de la Poética clásica. (Vid. García Berrio, Teoría de la Literatura, op.cit., pág.34). La tensión imaginativa parece llegar a límites que hacen imposible su control por normas retórico-poéticas. Como tantas veces la Preceptiva nunca lleva hasta el límite las propuestas radicales.

que poéticamente tiene traducción en la tópica recreada de la Filosofía moral en Horacio ("Socraticae chartae"). Los principios caleotécnicos (la Belleza es Verdad, Bien,...), presentes en numerosas preceptivas desde Gil de Zárate, Coll..., pretenden que los contenidos filosófico-estéticos de la obra de arte sean la verdadera raíz poética de los contenidos temáticos²⁷⁶. En un principio la esencialidad estética se despreocupa de los contenidos reales de la Poesía puesto que la propia poesía es el primer conocimiento del hombre y esto contiene el criterio de verdad poética, un saber puramente anticientífico medido por la imaginación²⁷⁷. Debemos identificar al arte con la hermosura simplemente; por ejemplo Valera (1864, tomo II, pág.9), dirá sobre lo mismo: "[el arte es], la creación de la hermosura y la manifestación de la idea que tenemos de ella en el alma". Pero esta magnificación de criterios estéticos supone también un cierto control ya que ese reflejo de la belleza se manifestaría en un arte únicamente formal, pura expresividad. A cambio tenemos una opción por el control del contenido (un tipo de decoro) que se basa en el tratamiento de temas considerados poéticos y en la doble finalidad conjunta (**docere-delectare**). Motivo por el cual empezó a preocupar los argumentos de las novelas ya que los temas tratados suelen ser poco edificantes o de enseñanza negativa, por ejemplo en Coll (1857, pág.264) o Nocedal²⁷⁸. Espar (1861, pág.9) recomienda ciertas restricciones en la expresión de lo bello: "sólo pensamientos escogidos".

Por lo tanto en estos años hemos llegado al esquema general

²⁷⁶- La "res Socraticae" o temas de Filosofía moral, conformaban los intereses prioritarios de la Poesía. De ahí se derivaban tópicos como el del "poeta sabio", cuyos conocimientos y preparación son profundísimos para especular con el tratamiento de tales materias, a fin de cuentas heredero de la tradición contenidista y restrictiva de la Poética. Vid. García Berrio, Introducción a la Poética clasicista, op.cit., pág.81. Hay una conexión importantísima entre ese tópico y las condiciones que los preceptistas decimonónicos piden en la preparación intelectual del escritor como vimos anteriormente sobre la importancia de la técnica artística.

²⁷⁷- Vid. Abrams, El espejo y la lámpara, op.cit, págs.530 y ss.

²⁷⁸- Tiene una especial importancia resaltar algunos ejemplos en Nocedal. Sobre la novela de sus días rechaza ciertos temas antipoéticos: la economía política, los sistemas penitenciarios, la emancipación de la mujer, la propia historia o erróneas enseñanzas filosóficas (entenderíamos cercanas al pensamiento político utópico-revolucionario)..., y los que producen una enseñanza negativa: los crímenes, ciertos sofismas, el suicidio... En Discursos leídos ante la R.A.E. en la recepción pública de Cándido Nocedal, Madrid, Rivadeneyra, 1860, pág.16

de la Literatura, en el cual las obras artísticas se componen de un fondo (generalmente los pensamientos) y una forma (el lenguaje), consecuentes entre sí e igualmente importantes, tendentes a una serie de propósitos que determinan de antemano los temas y las intencionalidades. El esquema general que describe Arpa (1874, pág.230 y ss.) Así lo indica: la Poesía trata de la Belleza y su contemplación, donde los elementos se desarrollan en libertad; la Oratoria expresa el bien y el mal, y posee una cierta libertad según el tema que se trate; por fin la Didáctica, trata de la Verdad y su esfera se restringe al análisis de la Verdad y la Realidad. Más claramente aún si distribuimos conceptos entre la definición-tipo triunfante en estos años de "obra literaria" (concepto extendido) según Campillo: "toda serie de pensamientos enlazada lógicamente (**res**), dirigida a un fin (**docere-delectare**) y expresada por medio del lenguaje (**verba**)"²⁷⁹. Todo un esquema perfectamente distribuido que se completa con la arquetípica actividad del autor entre las capacidades creativas y el conocimiento profundo de las reglas. También reflejamos la variante hegeliana de la "manifestación sensible de la belleza", en cierto modo una manera de convertir todo lo real en belleza, cuando ya se insiste en la complejidad del esquema fondo-forma huyendo de cierta simplicidad distributiva²⁸⁰.

El estrecho control llevado a cabo por la idea restrictiva de Belleza (por otro lado diríamos a causa de su nebulosidad) y por la distribución genérica, permite modelar la obra literaria hacia criterios de libertad. Así como el estilo se liberaliza de corsés retóricos, el fondo puede volver a incluir la totalidad de las cosas del mundo desde el punto de vista de cada autor, o sea, por su psicología íntima y por la lógica interna. Por ejemplo la subjetividad lírica tiene por interés los sentimientos del poeta, la épica objetiva los hechos grandes e interesantes...²⁸¹ No obstante nada varía el esquema previo²⁸², para el cual el asunto es el fondo o la pura temática²⁸³.

²⁷⁹- Retórica y Poética, Madrid, Aribau y Cía., 1872, pág.10

²⁸⁰- Espantaleón y Carrillo, Preceptiva literaria, Madrid, Manuel Minuesa de los Ríos, 1881, pág.116

²⁸¹- González Calzada, Elementos de Retórica y Poética, León, Ángel González, 1889

²⁸²- Excepto algunos esquemas concéntricos como el de García Álvarez (1892)

²⁸³- Algunos casos vuelven a incidir en esquemas retóricos de pura transposición: el fondo es la invención y la disposición y la forma es la elocución; i.e., Giner de los Ríos (1892, págs.38 y ss.) lo asume junto a la conocida temática socrática en el contenido (ideas nobles, fecundas, interesantes...)

En este aspecto, como en la anterior dualidad, encontramos una permanente tendencia a equilibrar las posiciones. La separación fondo-forma permite un más claro balance equitativo por cuanto el contenidismo se dirige, indiscriminadamente, al control efectivo de los temas y de las maneras de plasmarlos lingüísticamente, por medio de un eje de selección de materias y estilos cualitativo y de prestigio, cercano al decoro moralizante y educativo.

DOCERE-DELECTARE

La última de las tres dualidades horacianas tiene que ver con la finalidad del Arte, y es también un concepto muy apegado a la tradición retórico-poética de mezcla perfecta entre el aprovechamiento educativo y el deleite²⁸⁴, que en términos de la Epístola a los Pisones se expresa con el equilibrio **utile-dulce** y con la clara disyuntiva subrayada mediante la famosa distribución de los versos 333-334: **Aut prodesse volunt aut delectare poetae\ aut simul iucunda et idonea docere vitae**. Esa armonía perfecta contiene una serie de consecuencias generales para la Poética. En primer lugar se reniega de la posición platónica desfavorable al deleite poético y tendente a reducir el carácter hedonista-formal del arte a un instrumento educativo, además se recoge con especial interés la equilibrada tradición grecolatina anterior a él²⁸⁵, junto a ello una cierta apertura hacia las lecturas libres que posteriormente se pudieron hacer y que contribuyeron a la riqueza del pensamiento teórico. Esos balanceos jalonan la historia del pensamiento literario en el Renacimiento y Barroco²⁸⁶, siempre agobiados por la presión de los moralistas. El gran resumen de Scaligero acaba asociando la Poesía al deleite; pese a ello, con la consiguiente potenciación del ingenio, era común mantener una cierta igualdad teórica para

²⁸⁴- Bobes Naves et alii, Historia de la Teoría literaria, I, op.cit., págs.192-193

²⁸⁵- El caso de Aristóteles parece diferente pero no lo suficiente como para excluirlo de esta corriente armónica. Cuando se nos refiere en su Poética acerca del aprovechamiento del Arte a través del deleite que produce en nosotros, hace más bien hincapié en su función como "instrumento al servicio de la enseñanza" en palabras de García Berrio, para quien su "intuición de lector", induce a creer justamente lo contrario en Horacio: "..., al defender en su **Ars** un equilibrado programa de enseñanza y deleite, daba pie a sospechar en su fuero interno una oculta estimación del goce artístico, si se quiere subconsciente pero positivamente activa." En Introducción a la Poética clasicista, op.cit., págs.96-97

²⁸⁶- Idem, págs.97-98

ambos fines²⁸⁷.

El Neoclasicismo planteará ante todo la fuerte convicción de oponerse al hedonismo barroco. Manteniendo un tipo de balanza teórica por motivos diversos²⁸⁸, sin embargo dieron más importancia al aspecto educativo y utilitario del arte en diversos campos, pero principalmente por su fuerte convicción en que era necesaria una reforma moral de los excesos en los argumentos y ejemplos ofrecidos al público en las obras dramáticas²⁸⁹. Debemos entonces aceptar que los neoclásicos, por lo general, optaron por desnivelar la balanza hacia el **docere** por reacción contra el Barroco.

En el siglo XIX, debido a las contradicciones internas del siglo XVIII por su potenciación de aspectos muy cercanos a la sentimentalidad romántica y debido a la idiosincrasia de la Preceptiva convertida en libro de texto desde la traducción de Blair (por tanto despojada de iniciativas arriesgadas), se sienten mucho menos radicales las propuestas. Hemos juzgado, respecto de las dos dualidades anteriores, la presencia de un espíritu de uniformidad, de aceptación de equilibrios; los cambios que describíamos no vienen de la tendencia a la mesura, sino de la propia contradicción interna de sus componentes. Esto convierte en mucho más consistente las tendencias, por ejemplo, cuando desde la potenciación y asunción del principio del genio creador igualmente se hacía hincapié en la necesidad del aprendizaje y la preparación del escritor y en la necesidad de transformar la normativa rígida en reglas o máximas lógico-filosóficas. Igual tendencia encontramos respecto de la finalidad del Arte, mayor incluso. La voluntad de no renunciar se convierte ahora en innecesaria; como explicamos en el capítulo III-3-6

²⁸⁷- Idem, págs.100-104

²⁸⁸- Por ejemplo decantándose hacia el **utile-dulce** para poder superar el tedio por atención a la tradición retórica, como siempre se había considerado.

²⁸⁹- Checa Beltrán, Razones del buen gusto, op.cit., págs.117-118. Este reformismo, impulsado casi siempre por eclesiásticos, ni era nuevo (podemos leer argumentos similares en los testimonios del siglo XVII recogidos por Sánchez Escribano y Porqueras Mayo en su Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco, Madrid, Gredos, 1971), ni tenía causas exclusivamente literarias (hay muchas otras, entre ellas las relacionadas con la higiene y el orden público). Todo el siglo XVIII fue un constante batallar en pos de las reformas teatrales (vid. René Andioc, Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII, Madrid, Castalia, 1987) y curiosamente el comienzo de las ideas románticas en España brotaría con la excusa de una polémica teatral, la querella calderoniana (vid. Derek Flitter, Teoría y crítica del Romanticismo español, Cambridge, University Press, 1992).

sobre Estética²⁹⁰, la idiosincrasia del concepto de Belleza usado entre los preceptistas permitía disolver en un mismo principio lo formativo y lo hedonista, el placer contemplativo y la enseñanza emanada. La Calología²⁹¹ no es sino la plasmación de que el principio del arte y su final son igualmente compatibles, pues el placer en sí mismo también se acompaña de la verdad que desprende. Este idealismo a ultranza es también, y esto sorprende entre grandes conocedores de la materia poética, de una indefinición y de un impresionismo en ocasiones absurdo. Hasta el punto de que con el paso del tiempo se convertirá en común resaltar las diferencias internas del esquema sistemático-utilitario de los géneros²⁹².

Resumamos parte del proceso cuando desde principios didácticos en la concepción de la Literatura, por ejemplo en Trigueros (1790, págs.25-27), los primeros manuales inciden en la virtualidad del sistema de enseñar deleitando o deleitar aprovechando (Blair, Batteux, Sánchez Barbero, Mata, Aicart,...) junto a la utilidad concreta o fin específico de cada género literario. La presencia contenidista se refuerza con los criterios morales, muy caros a los religiosos y a la enseñanza que todavía protagonizaban en su mayor parte. Así en Lista: "Una y otra carrera [se refiere a las escuelas clasicistas y románticas] están abiertas igualmente al genio. Cualquiera de ellas se puede emprender con tal que agrade, que interese, y sobre todo que respete la moral. Jamás debe olvidar el poeta, que la descripción del hombre ha de ejercer necesariamente una influencia cierta e indeclinable en las costumbres; y que esta influencia ha de ser buena o mala. Ahora bien, la belleza es incompatible con la inmoralidad."²⁹³. Esta máxima era irrenunciable aún cuando con el tiempo algunas categorías estéticas admitieran lo grotesco o lo feo dentro de la Belleza debido a la pericia constructiva o a la propuesta formal. Así pues cuando el género, caso muy común de la novela, se concibe como un entretenimiento ("recreo de ánimo" la llama Fernández-

²⁹⁰- Motivo por el cual no trataremos prolijamente aquí de este tema. Remito a dichas páginas para la cita concreta.

²⁹¹- O Calología. Hemos preferido respetar la indecisión que hemos encontrado entre los autores por no suponer ninguna amenaza para la comprensión y reconocimiento del concepto.

²⁹²- He hablado anteriormente de cierto infantilismo en las normativas de los últimos años, hasta tal punto que algunos como Surroca y Grau (1900, pág.4) tiran la toalla conceptual para afirmar que no puede definirse la Literatura y pasar con toda naturalidad a otro tema.

²⁹³- Lecciones de Literatura..., Madrid, Nicolás Arias, 1836, pág.II

Espino²⁹⁴) se procura equilibrar la balanza con el moralismo estético (el mismo autor dice a continuación, a modo de control, que "quien busca la belleza no puede ir contra el pudor"). En el esquema genérico se ha producido mientras tanto una novedad que sí podemos resaltar como definitiva: la tríada general mantenida a ultranza hasta fines de siglo ha distribuido la dualidad **docere-delectare** en un perfecto equilibrio de inconcebibles consecuencias para el futuro. La Literatura (concepto generalista y extendido) se compone de tres grandes espacios genéricos: la Poesía, la Oratoria y la Didáctica²⁹⁵. La distribución de fines se delimita claramente: la Poesía o géneros poéticos (Lírica, Épica, Dramática) muestran la Belleza y se dirigen al deleite, la Oratoria busca la Verdad y la Didáctica busca a su vez la Verdad y el Bien en sí mismo. Este se repite indefectiblemente en Gil de Zárate, Campillo (conmover y deleitar es el fin de la Poesía), de la Revilla (la Poesía es un arte bello, las otras son bello-útiles) o Santamaría del Pozo (aún más claro, permítaseme la broma, pues lo explica en latín: los fines son, para la Poética, **Pulchrum**; para la Oratoria, **Honestum**; para la Didáctica, **Verum**). Las conclusiones son incluyentes entre sí: la Poesía se dirige indudablemente al deleite, la Literatura en general participa de un perfecto equilibrio de enseñanza y deleite y la idea de Belleza, que en un principio invita únicamente al placer, equilibra la balanza por cuanto incluye dentro de sí un principio formativo derivado de la misma definición caleotécnica. Es decir, la Belleza es placer y es aprendizaje a partes iguales. Pero aún así nos parece que la definición de Poesía o géneros poéticos (hemos repasado anteriormente todas las definiciones cuya familia de palabras se dirige siempre a principios formales y hedonistas: las referidas a los sentimientos, las pasiones, el disfrute de lo bello, la búsqueda de la hermosura...) dentro siempre de las cláusulas del deleite permite a los preceptistas presentar un principio distribucional armónico del sistema general, un criterio radicalmente nuevo de la Literatura que hoy llamamos de creación y mantener a su vez los principios formativo-educacionales de la Poesía bajo la inmanencia del objeto estético. Por lo tanto resumimos, el fenómeno general de lo escrito participa del fin de enseñar y conmover a partes

²⁹⁴- Curso de Literatura general, Sevilla, Geofrín, 1847, págs.232 y ss.

²⁹⁵- Las excepciones no son ahora relevantes.

iguales²⁹⁶ y la Poesía, aún participando estéticamente de ambos²⁹⁷, tiene un primer fin claro y preciso: **delectare**.

Dos son los últimos aspectos que debemos tratar para cerrar este panorama. Uno, que los mismos preceptistas empiezan a partir de los años 80 ha destacar con cierta fuerza la imposibilidad de trazar criterios fijos en la finalidad de los géneros de la Literatura. Tal vez un poco asustados de la decisiva inclinación por lo placentero en lo poético o simplemente avisados de la realidad creativa a lo largo de la historia literaria, prefieren dejar claro que la división es defectuosa, que se deben admitir clasificaciones complejas²⁹⁸ pues hay constancia de géneros a caballo entre dos o más fines inmediatos, como luego se verá (por ejemplo, los poemas didácticos, la poesía moral, tal vez la prosa poética, que empezaban a observar con más fuerza en la novela, etc.). En cualquier caso en ningún lugar encontramos vuelta atrás en la pertenencia de la Poesía (géneros poéticos) al fin primario hedonista. Podemos destacar siempre los escrúpulos (o los miedos a la prohibición del texto) de los preceptistas a dar excesivas riendas al desborde sentimental romántico, al que constantemente buscan poner diques. Por otro lado, y no puedo abrir ahora una discusión pormenorizada y complementaria, en los últimos treinta años se debe contar con la presencia firme del concepto de "arte docente" defendido por los krausistas. Para ellos la Literatura formaba parte de un programa educativo que se basaba en la famosa "misión redentora", cuasiapostólica, por la formación de los

²⁹⁶- Sin entrar a considerar que hay un placer intrínseco al conocimiento que es también transferible a la Belleza, pues el esquema tiene multiplicidad direccional. Tanto en la Belleza hay conocimiento como en el conocimiento hay Belleza. Pero diríamos que los primeros son constantes (la Poesía Deleite, la Oratoria, Verdad,...) y los segundos dependientes o secundarios.

²⁹⁷- Son muchos los autores que resucitan el criterio de verdad poética, tan caro al Romanticismo, que deriva tanto en la consideración de la Poesía como un conocimiento especial del mundo cuanto hacia la sinceridad irrenunciable del poeta. Vid. Abrams, El espejo y la lámpara, op.cit., págs.530 y ss. En los españoles es sólo una excusa para fundamentar los principios caleotécnicos o medir las extensiones de la fantasía frente a la realidad. En ese criterio de superación estética la verdad es omnipresente hasta en aspectos ficcionales, así pues Giles y Rubio (1897, pág.85) no duda en afirmar que la verosimilitud sólo es "la verdad misma mostrada a través de la ficción", es decir, una técnica escrituraria.

²⁹⁸- Por citar un ejemplo, en J.M.S.P., Lecciones de Literatura General y Española, Madrid, La Ibérica, 1898, pág.24

hombres, por su perfeccionamiento gracias a la Pedagogía²⁹⁹. La Literatura era un fondo de enseñanza impagable (decía Giner de los Ríos que "la literatura enseña más que la historia, la filosofía,..."³⁰⁰). Pero las preceptivas, que ya habían descartado la excesividad del "arte por el arte" por criterios pedagógicos, también decidieron tomar precauciones en cuanto al arte docente. El mismo Krausismo ponía mucho cuidado en no aplicarlo directamente a los criterios estético-literarios³⁰¹ primarios, quiero decir que no se puede afirmar que el arte docente apartase a la Poesía de su definitiva vinculación al placer del goce³⁰² con el fin estético valorado en sí mismo. La postura general puede representarse en Giles y Rubio, el cual alude expresamente al debate entre el arte docente y el arte por el arte. A ambos considera igualmente erróneos en su radicalidad. El primero olvida que siempre hay algo didáctico en el Arte, el segundo que no existe la Belleza como una manera estéril y egoísta de representación (lo que haría imposible cualquier valor utilitario, a fin de cuentas el axioma kantiano de la finalidad sin fin o la pura contemplación). Lo lógico parece ser el término medio, la propia finalidad del arte bello³⁰³. En realidad

²⁹⁹- Vid. Krausismo: Estética y Literatura, selección y edición de López-Morillas, Barcelona, Labor, 1975

³⁰⁰- "Desarrollo de la literatura moderna", en Krausismo..., op.cit., pág.111

³⁰¹- Merece la pena destacar las ideas de Manuel de la Revilla al respecto recogidas en su artículo "Tendencia docente en la literatura moderna", en Krausismo..., op.cit., págs.187-196. Allí muestra a las claras que el arte docente se balancea hacia el fondo y el arte por el arte hacia la forma. Criterios ambos demasiado contradictorios porque la forma no es independiente sino producto de la creación artística pero el fondo puede no ser bello. Por lo tanto lo docente debe ser secundario, ante todo el Arte debe mostrar la Belleza, después se discute si el Bien es un valor estético y, desde luego, ahí lo importante, la Verdad es un valor ideal y social. Queda claro que el arte docente supone una voluntad de interpretación o de uso pedagógico, pero su fundamento es la estética idealista de la Belleza. También González Serrano, en sus "Consideraciones sobre arte y poesía", op.cit., págs.197-211, cree que igualar enseñanza a arte es un absurdo y lo atribuye a algunos autores (Goethe, Hugo) que en su vejez, por cuestiones de evolución de carácter, se unieron a esa teoría.

³⁰²- Tampoco al placer desinteresado, que sería la suprema máxima del "arte por el arte". Esa vuelta de tuerca definitiva es competencia exclusiva de la Modernidad.

³⁰³- Literatura general, op.cit., págs.80 y ss.

si a algo puede contribuir el arte docente es a la mesura natural en la Preceptiva, siempre expresada en el eclecticismo que permite admitir todo tipo de criterios contradictorios tendentes al principio de equilibrio y equidistancia.

III-4-6 Algunas cuestiones sobre Poética de la Ciencia de la Literatura

No es propósito de esta tesis analizar exclusivamente aquellas preceptivas involucradas en la pretensión de construir una Ciencia, menos aún cuando tal intención debe complementarse con la naturaleza educativa de estos textos, manuales en su gran parte. Junto a ello debemos admitir que su presencia es limitada a algunos autores que en su mayoría la confunden con la asignatura de Literatura General, destinada a universitarios. Pero sí podemos intentar describir algunas constantes que afectan a ciertos principios teóricos, con el concurso u olvido de tópicos clasicistas, que de alguna manera son características particulares no extensivas. No lo son por tanto la teoría de los géneros o la presencia de fundamentos estéticos compartidos incluso con Blair-Munárriz, pero sí lo son algunas cuestiones generales que afectan al esquema global.

Estas actitudes forman parte de su frustrado intento por dar vida a la Preceptiva. En ningún caso aceptan que sus propósitos finales quedan anulados por el didactismo inherente al esquema genérico y por la falta de especulación filosófica en cuanto manuales de uso académico con fines pedagógicos. Son herederos de la voluntad de permanencia que lucha entre la tradicionalidad y la eternidad de los principios universalmente válidos y de la voluntad ecléctica que asume como propios todos los nuevos conceptos críticos junto a los de la Retórica y Poética clasicistas. Ambas voluntades con el fin de no renunciar a nada. Esa doble componente de acción-reacción es una constante tan radical como la efectiva separación, cada vez más aguda, con la Literatura de su propia época, sobre la cual casi nunca disertan ni se apoyan. Cuanto hemos dicho sobre su potenciación de equilibrios es un síntoma que aquí se repite, por ejemplo en cuanto al interés a la vez de una nueva normativa en forma de principios filosóficos y de la clara inconsistencia impresionista a que esos mismos criterios conducían.

El origen declarado de la idea sobre una nueva Ciencia parte como sabemos de Lista. Para Huidobro, prologuista de Fernández-

Espino³⁰⁴, la verdadera intención del autor era superar el dualismo de la obra de arte entre pensamiento (idea manifestada) y la forma material de la expresión (manifestación sensible). La particularidad que se atribuye a Lista y al prologado seguidor de éste, es un verdadero síntoma de la tendencia al justo medio inasible e inocuo de la pretensión de estos autores. Critica Huidobro por igual el formalismo romántico, que atribuye a la excesiva libertad de pensamiento³⁰⁵, como la defensa de lo contrario: "la filosofía moderna desdeña la forma, quiere reducir la poesía a la idea que encierra."³⁰⁶ Su pretendido cientifismo acaba por valorar dicha tensión de contrarios mediante la sustitución de la razón por la autoridad, aunque basara sus normas en Aristóteles, Horacio y Boileau, favoreciera las ideas, sentimientos y efecto moral por encima de las formas....³⁰⁷ El resultado es la recepción de ideas sensistas en 1862 como punto de arranque para la modernización de la Teoría española.

Este ejemplo basta para comprender las dificultades a que se enfrentaban los partidarios de modernizar el pensamiento teórico en España. No obstante podemos admitir que algunas tendencias que vamos a comentar a continuación son al menos intentos no muy elaborados de modernizar el pensamiento crítico pero contribuyeron decisivamente a dejar filtrar algún principio prototípico de la Poética moderna (la que nace con el Formalismo ruso). Al globalizar el fenómeno literario y no centrarse en la Poesía (literatura de creación) han de admitir que los puntos de vista sobre los cuales podemos enfocar el sistema general, bajo la especie de la división de la Literatura, son variados según las preguntas que podamos hacer. Este intento de ofrecer una visión poliédrica, no sólo unívoca, de la Literatura es un síntoma del conocimiento de ciertas materias científicas para las cuales el hecho artístico también tiene un valor preferente, no en vano se trata de ciencias humanas. Aprenden a ofrecer visiones que ellos intuyen como provenientes de la lógica cientifista así como novedades técnicas de la Pedagogía de sus tiempos (nacida en el XVIII) que proviene de los viejos árboles derivativos de las Ciencias Naturales y ahora se convierten en esquemas generales distributivos.

A partir de la obra de Canalejas muchos autores empiezan a darse cuenta de que la vastedad del campo literario les obliga a por lo menos dar constancia de que la imposibilidad de dar un

³⁰⁴- Estudios de Literatura y de Crítica, Sevilla, Imprenta de la Andalucía, 1862, pág.XIII

³⁰⁵- "La mayor parte de los críticos modernos declinan cada vez más hacia el formalismo crítico, haciendo al pensamiento tributario de la expresión." Op.cit., pág.XIII

³⁰⁶- Idem, pág.XIV

³⁰⁷- Idem, pág.XX

esquema de juicio único deviene en insuficiente. Sería el apartado unido casi siempre al capítulo de "definición y división de la Literatura". Así pues algunos saberes empiezan a ser también útiles para el análisis literario. El Positivismo tuvo como consecuencia que todo empezara a estudiarse encardinado en la realidad natural a la cual corresponde, no elevado sobre el aire artificialmente³⁰⁸. Con cierto apoyo en conocimientos actuales Canalejas³⁰⁹ empieza a ofrecer un breve bosquejo acerca del papel del autor en la obra como productor o como crítico; posteriormente dando entrada a la visión de la Literatura dentro de la vida social para dividirla en erudita y popular. Por su influencia en el pensamiento general de una civilización junto con su desarrollo histórico puede hablarse de Oriental-simbólica, Clásica o Cristiana. Finalmente según la Lengua, y esto influye en la obra misma, podemos hablar de Touraniense o asiática, Indoeuropea y Semítica. Se representa pues que podemos decir cosas diversas de la Literatura según el enfoque que apliquemos, variación que en nada pone en solfa sus conocimientos retórico-poéticos a los cuales supeditan todo. Por ello, y por causas de aceptación oficial del manual, nunca parecen interesarse en tratar de estos temas con profundidad ni en hacer de ellos la espina dorsal de sus reflexiones (tal vez sería demasiado pronto). Aún así van penetrando criterios del pensamiento cientifista, el Positivismo, con sus reglas lógicas y sus distribuciones de materias. El modo en que todo aparecía, con una voluntad de asimilación desmesurada, conduce a dos propósitos que ya hemos señalado. Primero se observa un deseo de clarificar, de discriminar en las definiciones aquello que es verdaderamente necesario. Por ello el empeño en definir la Literatura, el Arte, los Géneros con criterios modernos. A la vez, lo hemos visto también en el propio Canalejas, el método se convierte en una

³⁰⁸- No es el momento de repasar concienzudamente las doctrinas de Comte ni la Filosofía del Arte de Taine a propósito de la influencia de la realidad del medio sobre el arte. Tampoco de la búsqueda del autor en Sainte-Beuve culminada en el psicologismo biográfico de Dilthey. Para ello podemos acudir a cualquier bibliografía autorizada (como la Historia de Wellek tantas veces citada aquí). Baste recordar aquí, por tratarse de tímidas aproximaciones, que muchas de esas tendencias tenían su seno en las contradictorias corrientes románticas entre el naturalismo positivista (que lo acercan al Historicismo, a la contextualización...) y el idealismo tendente a rechazar el cientifismo y optar por sugerencias estéticas radicales luego bautizadas como Simbolismo, Prerrafaelismo,... Vid. Aullón de Haro, "La construcción de la Teoría crítico-literaria" en Aullón de Haro (ed.), Teoría de la Crítica literaria, Madrid, Trotta, 1994, págs.83 y ss.

³⁰⁹- Curso de Literatura General, Parte primera La poesía y la palabra, Madrid, La Reforma, 1868, I, págs.52-71

definición enciclopédica o excesivamente generalista que a nada lleva, que nada aporta o que simplemente se explica como yuxtaposición de anteriores definiciones con tal de no renunciar a nada. Consecuencia, la vacilación producida en el manejo de la terminología. Si ya Milá hablaba de una "Teoría literaria" puesto que ya existía una "teoría del arte", los demás preceptistas se debaten entre la creencia de que la Literatura es un Arte (y por tanto posee unas reglas) o una Ciencia (se estudia mediante principios lógicos). Posteriormente se admiten significados contradictorios: que la Preceptiva sea un Arte y la Literatura ambas cosas; que Poesía, Poética, Literatura se confundan³¹⁰ del mismo modo en que comienzan a confundirse Poesía y Lírica. Entre esas vacilaciones terminológicas potenciadas por el método vemos aparecer un cierto interés en el lector y el público en general. Bajo este concepto a simple vista sociológico, suelen confundirse niveles sociales deterministas con el origen de la obra. La

³¹⁰- Las palabras que nosotros creemos que tienen claramente un sentido delimitado, para la teoría preceptiva decimonónica son incluyentes o vacilantes o sinónimas; pues Literatura incluye Poesía y las obras no poéticas también poseen significación formal y artística en cuanto a los fundamentos estéticos y en cuanto al uso de un lenguaje figurado de raíz retórica. La distinción puede parecer común y general como indica Roberto Calvo (en Literatura, Historia, Historia de la Literatura, Kassel, Reichenberger, 1993, pág.44) afirmando que a finales del XVIII se distinguía claramente "literatura como arte de escribir" y "poesía como obras con dimensión estética". Mientras que el siglo XIX padece el proceso continuo de asimilación de principios de poesía dentro del término literatura. Sin embargo la Literatura entendida como lo escrito con intención estética conserva en cierto modo su viejo papel aún en tiempos tan específicos como los nuestros o los inmediatamente anteriores. Muchos críticos debaten sobre la naturaleza del premio Nobel de Literatura. Consideraciones políticas aparte, Churchill lo recibió en 1953 "por la oratoria inteligente en la que defiende y exalta los valores humanos"; y antes (1902), Mommsen, "por ser un gran narrador de la historia". A pesar de que Ricardo Senabre niega que ambos puedan ser considerados escritores "de acuerdo con el entendimiento que se tiene de la literatura a partir del siglo XIX" ("Luces y sombras del premio Nobel", en El Cultural, Madrid, El Mundo, 3-9 de Octubre de 2001, pág.3), el peso de la tradición polisémica del término todavía ha permanecido en esferas sociales muy sensibles al didactismo o culturalismo. No conozco que a nadie le concedan un premio académico de Historia por una novela histórica. La Estilística potenció estas esferas de rozamiento al igual que ciertos resquicios de la Semiótica lo permitieron (Vid. Villar Dégano, "Semiótica y Literatura", Letras de Deusto, vol.16, nº36, Bilbao, Universidad de Deusto, 1986, págs.123-132. Tal vez vuelva a suceder con la Neorretórica.

diferencia se basa en que la obra erudita tiene un autor determinado y que la obra popular es anónima. Esa creencia del Tradicionalismo nace de las ideas sobre la Edad Media (como las que Menéndez Pidal defendía para la Épica y el Romancero) cuyos textos ahora se ven con admiración cuando las ideas alemanas sobre el Nacionalismo penetran en la reflexión literaria. El pueblo contribuyendo a dar su "visión del mundo" y el reflejo del mismo en la Historia de la Literatura, son ideas unidas a estudios lingüísticos y deterministas que solemos encontrar acerca de la influencia del medio físico y el lenguaje sobre las obras artísticas. Teóricamente forzaría a un proceso relativista de particularismo frente a la universalidad de la Poética clásica. Esto se soluciona fácilmente dividiendo a la Preceptiva en técnica y en histórica; así pues la visión general de normas constructivas retórico-poéticas son invariables e inmutables. Por otro lado, volviendo a Canalejas, aparece la división del Arte tomada de Hegel. El esquema de las tres formas artísticas en sucesividad provoca otro pequeño sobresalto: representa que el arte clasicista no ha sido el único, sino uno más en camino hacia la etapa culminativa del Romanticismo: que nace con el Cristianismo triunfante y tiene por particularidad su preeminencia moral. El hecho de representar la etapa triunfante y última, definitiva, del Arte antes de la disolución tampoco les conduce a replantear un entramado teórico novedoso que suprima la Preceptiva anquilosada por repetición y agotamiento. La siguiente división muestra a las claras un intento de asomarse a los contenidos de la moderna Filología lingüística, intento estéril por cuanto obvia las verdaderas posibilidades que comenzaba a ofrecer la Literatura Comparada, mucho más cercana a la Preceptiva, en esos aspectos relativos a la generalidad de las literaturas que el Enciclopedismo del siglo XVIII había intuitido³¹¹. Tampoco ningún autor parece interesarse en la Crítica textual, simplemente se aplauden algunas colecciones de patrocinio gubernamental, fundamentalmente la B.A.E., sin dudar de la casi nunca de la fiabilidad de los textos. Estos intentos oscilantes de abrir una ventana a lo que con el tiempo, y el desarrollo, se llamó "acceso extrínseco a la Literatura" (el biografismo, el psicologismo, la sociología...) ³¹² no pueden

³¹¹- No podemos olvidar que incluso en nuestra vecina Francia, tan influyente en la política educativa de nuestro país y en el desarrollo de este conocimiento, a pesar de los trabajos de los sucesores de los "cuadros" de Villemain, Chasles y Ampère, que impregnaron el medio siglo, no tuvo su primera cátedra de Literatura Comparada hasta que en Lyon fue ocupada por Texte en 1896. En Claudio Guillén, Entre lo uno y lo diverso, Barcelona, Crítica, 1985, pág.45

³¹²- Se institucionalizan educativamente los conceptos de acceso extrínseco e intrínseco a la Literatura a través del clásico manual de René Wellek y Austin Warren, Teoría literaria,

separarse del didactismo de los manuales. No son un intento de reorientar la asignatura sino de dar a los alumnos todos los materiales posibles así como, en cierta manera, presentar un panorama de lo que se podía apuntar o innovar en aquel momento para clarificar los contenidos del programa³¹³. Puestos a clarificar, estos aspectos descritos en Canalejas vuelven a ser parte integrante, repetidos o alterados en parte, de las clasificaciones divisorias que podemos encontrar en algunos de los manuales más completos. Esta producción de esquemas obedece a mi juicio a tres factores: el fin didáctico de preparar los temas orientándolos a la comprensión y aprendizaje para los exámenes³¹⁴, una capacidad limitada de asunción de novedades y el resultado de aplicar una lógica metódica que intentaba superar el normativismo las viejas reglas. Pero esta profusión esquemática pasa del interés a la frustración de no servir para

publicado originariamente en Estados Unidos en 1946 y en España por Gredos, Madrid, 1953. En otro lugar simplemente se nos habla de la relación de la Ciencia de la Literatura con las demás Ciencias Humanas (Lingüística, Filología, Psicología...) según la conocida oposición entre ciencia natural y cultural del neokantiano Rickert. Vid. José Alsina Clota, Problemas y métodos de la Literatura, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, págs.189-192

³¹³- Quizás eso explique, junto al auge particular del Krausismo, las pocas expectativas que despiertan en los tratados de Estética, sin actualizar sus contenidos desde el Romanticismo ni llevando a cabo las últimas posibilidades que en muchas ocasiones se ofrecen. Esa Estética educativa paralizada en las realizaciones del Idealismo alemán de los primeros años del siglo XIX aún podía haber provocado una sima mayor si se hubieran enfrentado a ella abiertamente y no como una excusa lateral. Hoy día, por ejemplo, parte de la reflexión teórico-literaria puede enfrentarse a las mismas propuestas de la Estética decimonónica. Se puede citar el prólogo a la primera edición de la Teoría de la Literatura de Antonio García Berrio. Allí se manifiesta esto abiertamente: "La fisonomía de la Teoría de la Literatura, bajo la forma en que me ha parecido adecuado articularla en este libro, presenta indudables proximidades con el tratamiento tradicional, filosófico e histórico, de los fenómenos artísticos en la Estética general y literaria europea de la Ilustración y del siglo XIX. [...] Es decir, el campo de intereses de una Teoría literaria actual no difiere sustancialmente de los objetos de reflexión y de los problemas estéticos que constituyen las aspiraciones teóricas de Kant, Hegel, Schlegel o Coleridge." Madrid, Cátedra, 1994, 2ª ed., págs.10-11

³¹⁴- En un nivel no universitario es interesantísimo repasar la serie de pruebas de Retórica y Latinidad que Gabriel Núñez incluye al final de su obra Educación y Literatura, Almería, Zéjel, 1994, págs.257 y ss.

gran cosa y de estar paralizadas por la influencia del método hegeliano que convierte las divisiones en un canto a la magia de la tríada. Campillo (1872), por ejemplo, es un caso ejemplar de monomanía antiintelectual en sus múltiples divisiones bajo el número mágico: tres son los intereses de la extensión de la Literatura (universal, nacional, particular); tres el objeto de su estudio (las partes de la asignatura); tres los fines y sucesivamente tres los subgéneros de cada fin; tres los tipos de reglas necesarias a la Literatura (las inmutables, las circunstanciales y las arbitrarias); tres los orígenes del genio (religiosos, familiares y artísticos) que a fin de cuentas es un don que le alcanza mediante la contemplación de la naturaleza, el conocimiento de modelos, y el uso de las reglas del arte³¹⁵. Esta obsesión se inunda también las preceptivas de Manuel de la Revilla o de Mendoza y Roselló. Para el primero (1877, tomo I) tomaríamos el ejemplo que a priori suscitaría interés por explicar lo que llama "Teoría de la producción literaria", es decir, las relaciones entre el artista (simplemente describe los caracteres del genio, págs.153-167), la obra (la consabida partición fondo-forma y sus cualidades de belleza, de moralidad y de accidentalidad y su carácter social que son simplemente los tres fines consabidos, págs.153-192) y el público (págs.193-208), al que considera un elemento activo porque influye en el artista y viceversa con su capacidad de asimilar el gusto general de una época (el público puede ser culto, aficionado e inculto) y por formar parte de la Crítica que ha de juzgar la obra literaria (la crítica sólo puede ser filosófica, histórica y compuesta o mixta). La puerta abierta a una visión poliédrica de la Literatura es simplemente un apunte que no se llegó a confirmar, un abrir huecos que se rellenan con la misma materia. Al final estos ejemplos suelen ser la base de recreaciones aún más complejas y por tanto aún menos asumibles incluso por ellos mismos. Sánchez de Castro (1887), por ejemplo, simplemente cambia la magia del tres por el dos; Giles y Rubio (1897) lleva a cabo un cuadro de esquema general de la Ciencia de la Literatura en la página 13 con elementos filosóficos tan complejos que al final se resume en que la Literatura General se compone del conocimiento de elementos esenciales del arte (Estética y Filología), de factores que intervienen en la producción literaria (los mismos que en De la Revilla) y el conocimiento del

³¹⁵- Op.cit., págs.9-34. Sobre estas extravagancias aunque aplicado a los géneros literarios son las palabras de Menéndez y Pelayo que podemos aplicar a este método un tanto ingenuo por las mismas causas: "Y no digamos nada del pueril empeño de subdividir y encasillar de un modo semicabalístico los géneros poéticos, como si se tratara de dar reglas para el juego de la lotería." En Estudios y Discursos de crítica histórica y literaria, Santander, CSIC, 1944, tomo IV, pág.274

arte³¹⁶.

Indudablemente bajo algunos de estos conceptos se aseguran de que ponen al día sus obras³¹⁷, de que participan de la terminología moderna o dan a sus trabajos un tinte más técnico y aprovechable. Motivo por el cual numerosos tópicos de la Poética tienen que desaparecer (por ejemplo las teorías sobre la fábula o los modos de imitación) o convertirse para ser aprovechados camuflados entre la teoría de los géneros o algún punto determinado de los sucesivos asedios a la Literatura.

Si hemos de ser capaces de superar la balumba de esquematizaciones tendentes al absurdo y al rechazo, para entrever algunas ideas teórico-poéticas a modo de resumen podemos quedarnos con ciertos avances vinculados a la movilidad. Se observa ante todo un deseo de dar respuestas a un fenómeno, la Literatura, cuya definición y terminología no son estáticas. La necesidad de colocar a la Literatura en el mundo lleva como consecuencia que el objeto esté tan cercano que debamos mirarlo desde todos los lugares posibles para poder globalizarlo. Esa visión parcial, anticlásica, llevada a cabo con los medios de nuevas Ciencias (aunque sean tan limitados los recursos), se pretende convertir en global uniendo todas las visiones posibles. Como el propósito supera a los verdaderos intereses y a los medios utilizados, se vuelve la cabeza siempre a la templanza y seguridad del normativismo retórico-poético y a una Estética fuertemente estandarizada. Aquellos tópicos de la Retórica y de la Poética que no puedan incluirse en ningún esquema general por haber caído en desuso deben reelaborarse o desaparecer; las más de las veces se intercambian, como el poeta ingenioso con el genio o la forma artística con el tratado elocutivo. La imposibilidad de dar un paso más allá es perfectamente asumible sin ser considerada un fracaso cuando es posible el uso de tratados enteros como el de los géneros sin necesidad de quitar una coma a los más clasicistas. En ese tratado no se asume la utilidad de su uso normativo, solamente la tendencia al descriptivismo estructural propio de la Teoría literaria moderna. Sin duda las pretensiones no bastan pero las tendencias que se ensayaron contribuyeron a romper el esquema preceptivo desde dentro, hasta que definitivamente se soltaran todas las costuras.

³¹⁶- Op.cit., pág.14

³¹⁷- Por ejemplo, Hermenegildo Giner reconoce las relaciones entre la Preceptiva y otras Ciencias, entre ellas se alude a la Psicología (también Mendoza y Roselló lo hizo), pero simplemente se trata de colocar el apartado sobre las relaciones del genio con su obra por la influencia del medio y de su carácter sobre ella. Principios de Literatura, Madrid, Vda. De Hernando y Cía., 1892, págs.16 y ss.

III-5 LOS GÉNEROS Y SU SISTEMA. PROSA Y VERSO: EL LENGUAJE POÉTICO. LOS GÉNEROS DE LA POÉTICA: LÍRICA, ÉPICA, DRAMÁTICA. LA PARTICULARIDAD DE LA NOVELA

"(Hoy las editoriales y los ministerios de cultura son creyentes firmes en el concepto de género)"¹. Estas palabras un tanto irónicas de Claudio Guillén pretenden jugar con la polisemia y la problemática general que los géneros (y el lenguaje que utiliza) han de afrontar a lo largo de la historia de la Teoría literaria. Tal es la importancia de este tratado para la Poética, antigua y moderna², que nuestro acercamiento a los textos, aún sin tener un profundo conocimiento en cuestiones teóricas, depende de él en gran medida. Guillén refiere con su frase a la distribución de colecciones editoriales (novela, poesía o teatro con sus diversas variaciones) y su consiguiente encuentro con el lector en bibliotecas o librerías y a la similar distribución de los premios institucionales (y editoriales) que se dan a los escritores. Este acercamiento, puramente experimental³, se presenta como una de las condiciones generales de ese problema, las de tipo sociológico, ateniéndonos a un moderno criterio. En efecto, el conocidísimo manual de René Wellek y Austin Warren⁴, original de 1946, apuntaba que debíamos de juzgar a los géneros ante todo como instituciones sociales al igual que lo es la Literatura en general. En otra nivel de

¹- Claudio Guillén, Entre lo uno y lo diverso, Barcelona, Crítica, 1985, pág.145

²- Vid. García Berrio, "Problemática general de la teoría de los géneros", en García Berrio, Huerta Calvo, Los géneros literarios: sistema e historia, Madrid, Cátedra, 1992, pág.11

³- Relacionado con el conocido como "horizonte de expectativa" con el cual el lector se enfrenta a un texto. Condición de tipo pragmática como contrato (Jameson), según recuerda Guillén, op.cit., pág.147

⁴- Teoría literaria, Madrid, Gredos, 1985, 4ª ed., págs.271-272

circunstancias, esas instituciones se regían por un orden a la hora de clasificar estructuras específicamente literarias, por tanto ya no dependiente solamente de consideraciones generales del sistema comunicativo entre emisor y receptor⁵. Como tales instituciones merecen nuestra defensa, respaldo o intento de reforma. En cualquier caso parte del análisis literario supone la aceptación de estas normas implícitas: un poema lírico debe reconocerse siempre como tal, diferente por tanto de un drama, de una epopeya y también de un poema didáctico. En los casos de obras mixtas o híbridas o intermedias, su propio reconocimiento como tales ya implica la utilización consciente de rasgos que delimitan los lugares fronterizos y por tanto su juego envolvente. No es posible olvidar la cuestión del género en una obra, ninguna se escribe desatendiendo esta "lógica" expresiva⁶.

Como es lógico no queda bajo la competencia de este trabajo asumir el riesgo de implicarse en un esfuerzo teórico por clarificar el concepto de género, tampoco de resumir la ingente bibliografía al respecto. Sí debemos afrontar los cambios en la sistematización, ordenamiento y jerarquía de la concepción sobre los géneros literarios así como su descripción en la Preceptiva. Este capítulo es una de las partes fundamentales de los tratados de Poética, no excluido de ninguno de ellos. Primeramente optaremos por presentar los cambios operados en el sistema general y luego trataremos de cada género natural y de sus formas históricas determinadas. Un capítulo intermedio nos permitirá entender la complejidad de la elaboración de un sistema que tiene que conjugar la presencia de géneros literarios (entendidos como la Literatura en su definición extensa) y de géneros poéticos (el concepto restringido y actual de Literatura). La referencia histórica nos permitirá describir y analizar teóricamente diferentes aspectos puntuales. Allí podremos remitir, en cada caso, a las referencias bibliográficas concretas.

⁵- Guillén lo manifiesta mediante seis cuestiones que condicionan la aproximación a los géneros: las ya conocidas sociológicas, estructurales y pragmáticas, y las históricas (referentes a la evolución), lógicas (según el modelo mental del autor) y las condiciones de universalidad o limitación de cada género según la Literatura Comparada. Op.cit., passim.

⁶- Rigurosamente la tríada hegeliana suele aceptarse, con excepciones (Hamburger entre las más enconadas, en su Lógica de la Literatura, 1957), como una "base natural de la modalidad expresiva". Vid. García Berrio, "Problemática general de la teoría de los géneros", op.cit., pág.29

III-5-1 La sistematización genérica en la Preceptiva española del siglo XIX

Para los teóricos neoclasicistas los géneros o "especies"⁷ de la Literatura eran particularmente importantes. Solían conferirles un papel determinante en la capacidad constructiva y normativista que consignaban las partes y reglas de cada uno de ellos. Además, estos desvelos iban aparejados de la consiguiente incidencia en el respeto que les merecían las fronteras entre ellos, pues uno de sus principios críticos obligaba a respetar la unicidad y la pureza, censurando abiertamente las zonas mestizas, caso común de la Comedia barroca española por insinuar el ejemplo más popular de oposición crítica. Pese a tal importancia, no parece que los géneros despertaran demasiados impulsos teórico-analíticos para la Poética neoclásica⁸, prefiriendo repetir criterios gastados desde las consignas de Boileau o incluso anteriores⁹. Significativamente esta teoría de los géneros en el Neoclasicismo era una de las mayores causas de la lejanía de su Poética literaria con la realidad de la creación de su época, por lo tanto no es de extrañar que los testimonios de la reacción tuvieran especial interés en provocar un cambio doctrinal del

⁷- Así los llama Luzán en su obra. Para una visión pormenorizada de los sistemas genéricos en el siglo XVIII español acudimos, como solemos hacer a modo de enlace histórico con nuestro relato, al trabajo de José Checa Beltrán, Razones del buen gusto, op.cit., págs.147-163 (en lo que se refiere a la generalidad estructural y jerárquica).

⁸- Wellek-Warren, Teoría literaria, op.cit., pág.276

⁹- Aguiar admite la dificultad de explicar la situación del siglo XVIII, cuyos teóricos hubieron de encontrarse directamente con el cultivo exitoso de géneros mixtos que nacen a la modernidad, por lo general, en estos años; por ejemplo, la novela, la tragedia urbana o la alta comedia. Vid. Teoría de la Literatura, op.cit., pág.167

sistema que contribuyera a entenderlos como realidades efectivas, como hechos de verdadero valor, no como simples imposiciones de una normativa antinaturalista. En ese sentido podemos entender la crítica sobre la vulnerabilidad de la doctrina genérica clásica que Aguiar atribuye a la reacción del Romanticismo y cuyo culmen extremo acaba en el rechazo de Croce¹⁰. Sin llegar hasta ese punto todavía, los autores españoles van a llevar su propio camino coincidente con aquel reproche sobre la falta de sentido crítico a la hora de aceptar un fondo doctrinal que perpetúa la idea de que las obras literarias deben aspirar a convertirse en remedos de poemas bucólicos o pastorales o tragedias clasicistas, que cada género impone un estilo retórico y que existen, por tanto, unos más importantes que otros¹¹. Pues no son menos importantes las reglas de cada género en particular que el estilo retórico que debe aplicarse a una oda sagrada o a una epopeya (donde se admite una cierta variedad estilística para evitar el tedio), en una lucha constante por el principio de reconocimiento que el barroco oscureció¹². Tal vez eso explique la continuidad del

¹⁰- Las ideas de Croce hunden sus críticas en el inmovilismo (los géneros no son entidades absolutas), el ahistoricismo (resulta extraño creer que la cúspide culminativa artística fueran a principios del siglo XX los modelos grecolatinos) y la rigidez normativista (las reglas de adecuación entre una obra y su géneros no pueden ser los criterio estéticos a los que debe subordinarse). Apud Aguiar e Silva, op.cit., pág.174

¹¹- En España la incidencia en el rigorismo normativo hasta muy tarde venía acompañada del sentido educativo y formativo de nuestra Ilustración tardía, un poco a destiempo de la europea en general, así como de la firme creencia en que nuestros grandes autores del Barroco habían olvidado con cierta frecuencia las reglas y el decoro.

¹²- Son innumerables los testimonios acerca de la adecuación si bien el impulso de la lógica natural les conducía a centrarse en la materia para determinar, según sea ella, el estilo al modo del orador, como se testimonia en Luzán (La Poética, Madrid, Cátedra, 1974, pág.227). Como la tragedia, por ejemplo, trata cuestiones elevadas por boca de personajes distinguidos, ha de usarse el estilo grande. Además de ello sería incoherente ir contra la razón natural (no la poética, diremos nosotros) y que un personaje sea un soldado que hable como una doncella y que ésta hable como un filósofo (op.cit., pág.388). Por eso yo me refería al principio del reconocimiento para que el vulgo descubriera rápidamente qué tipo de personaje iba a hablar y en qué tono en el teatro. En otros momentos se puede reconocer bajo qué reglas se escribe según esa adecuación. En el fondo es un principio formativo-educativo y estructural a la vez, para una sociedad que necesitaba la distinción fronteriza a todos los niveles (por ejemplo, las viejas legislaciones sobre el vestido

sistema inamovible que criticaban anteriormente Wellek y Warren y la escasa entidad de sus bases teóricas propias bajo el triunfo del criterio imitativo¹³.

Comenzando nuestra andadura en la ligazón posible con los textos influyentes anteriores, el padre Losada (1799), a través de la copia del manual del padre Juvencio, presenta una amplia nómina de géneros y una base sistemática doble: la distribución sobre los modos de imitación (modos narrativo, dramático y mixto) y la división de los poemas según se ajusten a este esquema común por simple enumeración (epopeya, tragedia, comedia, sátira, elegía...)¹⁴. Losada reinterpreta a su manera la sistematización

para distinguir a los "sujetos" que proponía resucitar Macanaz a primeros de siglo también eran vistas con simpatía por el avanzado Jovellanos a fines del XVIII bajo los mismo criterios decorosos y distintivos. En Rafael Lapesa, "Ideas y palabras: del vocabulario de la Ilustración al de los primeros liberales", en El español moderno y contemporáneo, Barcelona, Crítica, 1996, pág.30).

¹³- Siempre hay excepciones. En España la más famosa es la que conduce a la doctrina sobre el género histórico de la tragedia urbana, definida por el padre Andrés, también llamada comedia lacrimosa, patética... Sin contar con las pocas palabras de Luzán y de Jovellanos (éste último con conocimiento de causa por haber escrito una, El delincuente honrado), hubo de ser Díez González (1793) quien tratara por extenso de ella. Vid. Checa Beltrán, "Las ideas poéticas de Santos Díez González" en Revista de Literatura, LI, 102, Madrid, CSIC, 1989, págs.411-432. Pese a todo la obra es una paráfrasis de la Poética del padre Juvencio.

¹⁴- Juvencio habla de tres géneros de imitación: el narrativo (por exegemático), donde habla el poeta como en las Geórgicas; el dramático o activo, donde hablan los personajes entre sí al modo de tragedias, comedias y églogas; y el mixto, en que hablan los personajes y el poeta como en las epopeyas. Después distribuye los géneros según importancia jerárquica. Primero la epopeya, luego la dramática que comprende tragedia y comedia con algunas referencias a la tragicomedia. Por fin en un curioso afán por someterse a la doctrina triádica apunta un tercer grupo bajo el nombre de "De reliquis poematis" que cumple la función de no pertenecer a los grupos anteriores pero es intercambiable en cualquier modo de imitación. La nómina, repetida casi por entero en el manual de Losada se compone de: **Elegia, Epigramma, Satyra, Poema Lyricum (Ode et Melos), Hymnis, Parodia, Carmen intercalare, Ecgloga, Silva, Dirae (imprecationem), Epithalamium, Genethliacum, Epicedium, Epinicion, Eucharisticum, Propempticum, Sotericum, Protrepticum, Pareneticum, Acrostichis, Anagramma, Griphus, Logogriphus, Inscriptio**. Los últimos cinco no los acepta entre el grupo

de Juvencio. Las "especies de poesía" difieren según el poeta "expresa las acciones". Así pues la poesía es exegetica cuando el poeta habla por sí mismo en la lírica, dramática cuando encubre a otras personas y mixta cuando habla él y a la vez introduce a otros simbolizado en la épica. La tríada expresada claramente en las modalidades imitativas se convierte en diferentes géneros clases de poemas según los asuntos tratados: así hay poemas épicos, trágicos, satíricos o epigramáticos...¹⁵ Pero decide cambiar la distribución de Juvencio, sobre todo para ajustar intencionalmente el aspecto lírico que ya no es un tipo de poema sino un modo imitativo concreto. Por un lado se exponen poemas menores (verso intercalar, parodia, dires, elegía, sátira, apólogo, epigrama) y luego la poesía dramática en conjunto, la epopeya y la lírica (compuesta por la "variedad más común de la oda" y por el resto de poemas de la nómina de Juvencio: himno, epitalamio, genetliaco, epicedio, poema eucarístico, sotérico..., hasta el parenético)¹⁶. La búsqueda de la armonía sobre el tres es previa en la Teoría literaria a la peculiar situación de la lírica en el sistema hegeliano triunfante hoy (por motivos que ahora no puedo aludir); parte de la particular visión expresivo retórica que la combinación de teorías anteriores de Diomedes hizo famosa en el siglo IV y que traspasa a los esquemas de Isidoro de Sevilla (activo, narrativo, común), los **genera** de la Retórica, los tres géneros de los estilos o la **rota virgilii** de y las múltiples combinaciones de las **artes poeticae** en la Edad Media¹⁷. De esta manera, bajo un criterio pragmático de expresividad (quién habla o quiénes) que también podemos reconocer como modos gramaticales del Discurso literario, Losada podía ahuyentar el problema determinante de la lírica: tratar de discutir qué tipo de imitación se desprendía de ese género de Poesía, si acciones, humanas o no humanas, como proponía Aristóteles o esa propia definición eliminaba a la lírica del criterio imitativo. Jovellanos y Blair, sobre todo el segundo, habían empezado a definir la Poesía como lenguaje del sentimiento o de la imaginación.

Pero no todos tenían claro que la división triádica fuera efectiva por la misma importancia concedida a los tres géneros

anterior. Vid. Institutiones Poeticae, op.cit., págs.439 y ss.

¹⁵- Op.cit., pág.51

¹⁶- Idem, págs.52-54

¹⁷- Vid., por ejemplo, en el libro conjunto de García Berrio y de Huerta Calvo, Los géneros literarios..., op.cit., pág.22 y pág.106, según palabras de cada coautor respectivamente.

naturales. La jerarquía de los géneros¹⁸ se nos hacía patente en la disolución de poemas líricos mezclados de Juvencio que Losada trata de minimizar. Tanto Losada como Velázquez (1797) o Masdeu (1801) con una lógica diferente¹⁹, son capaces de distinguir entre "especies inferiores" o "poemas menores" (formas métricas, tonos poéticos, temas determinados...) ²⁰ por un lado y la dramática y la épica por otro. Aparte de la confusión de lo que Genette procura

¹⁸- Este principio jerárquico actuó desde el comienzo por razones inciertas (Wellek, 1989, I, págs.32-33), ya fueran estilísticas, o temáticas, o morales, o todas a la vez. Checa Beltrán (1998, págs.157-163) recuerda desde la ambivalencia clasicista (para Aristóteles la tragedia, para los renacentistas la épica) que el XVIII español parte de la importancia del **docere** entre los fines y de la importancia de las formas métricas y el estilo: "Cualquier rasgo definitorio de un género supone frecuentemente, como digo, una implícita valoración jerárquica. [...] En la teoría clasicista es evidente que la jerarquización es tácita en la definición de cada género." Por el estilo elevado, los temas y personajes, y la función educativo-hedonista, la tragedia (la dramática en general para Luzán) conserva ese primer lugar acompañada de la épica. Para la elevación en la consideración de la lírica hay que esperar hasta Santos González a fines del Setecientos, en pleno Prerromanticismo.

¹⁹- Masdeu se refiere a poesías largas (heroicos y teatrales) y cortas divididas a su vez en tres clases (pág.133) en su capítulo VI bajo los siguientes criterios excluyentes: alegres (arias y coplas como madrigales, odas seguidillas, redondillas y boleros) y tristes (elegías, epitafios); nobles (sonetos, canciones reales) y bajas (églogas, fábulas); serias (poemas instructivos) y jocosas (sátiras en forma de capítulos, de eco o de laberinto...). No se plantea que la elegía sea a la vez seria y noble, por ejemplo.

²⁰- Los adjetivos pueden representar a la vez una simple descripción física por cuanto suelen tratarse de textos de espacio más limitado (ya no digamos formas métricas como el soneto) y un claro efecto de la jerarquía inherente a las teorías genéricas. En nuestros días el lenguaje científico procura huir de estos criterios valorativos, pero por ejemplo Mayans reconocía como hijuelas de la Matriz a las lenguas romances respecto del latín o radicales a los lexemas y serviles a los morfemas por influencia del hebreo, denominaciones hoy, sin acudir a lo políticamente correcto, inapropiadas (Rafael Lapesa, "Sobre los Orígenes de la lengua española de Gregorio Mayans", en El español moderno y contemporáneo, op.cit., págs.63-65). Por otro lado denotan una minusvaloración o un cierto retraimiento de la consideración en que se tenía a la lírica.

llamar por su nombre en un famoso artículo²¹, si alguna consecuencia debemos extraer de esa idea jerárquica y la descompensación sobre la lírica es que no se distinguía claramente la importancia de la tríada en la sistematización genérica. Los ejemplos son elocuentes y forman tipologías diversas: o juntan al mismo nivel todos los géneros (Jovellanos por causa de Blair, Sánchez Barbero) o reúnen a diferentes poemas líricos bajo la etiqueta de poemas menores (Losada, Masdeu) o decididamente optan por distinguir cuatro géneros, lírica, épica, dramática y la didáctica al mismo nivel (Sánchez Barbero, Philoaletheias). Todas estas combinaciones pueden ser incluyentes y casi todas encontrarán continuidad en los comienzos del siglo XIX y se extenderán durante años.

Ha quedado expresado anteriormente que el manual de Blair no es una poética cualquiera, es un texto concebido para la enseñanza en una cátedra de Retórica. Esto impone una particular visión generalista del concepto de Literatura basado en la globalidad educativa, para la cual existe una lógica partitiva entre los géneros en prosa (elocuencia e historia junto a las novelas) y las composiciones poéticas²². De estas últimas no se puede inferir un mayor interés por unas u otras ni un decidido afán por ajustar un sistema coherente y rígido. Su misión educativa y de prestigio le conduce a describir los más importantes tipos de poesía (ya que no se refiere a ellas como géneros): pastoral (la bucólica), lírica (sinónimo de oda), didáctica (sátiras y epístolas) y descriptiva, poesía de los hebreos, épica y dramática (comedia y tragedia)²³. Si hubiéramos

²¹- Afirma Checa Beltrán (1998, pág.157): "Siguiendo la terminología de Genette podemos decir que mezclan indiscriminadamente "modos", "tipos", "géneros" y "especies", resultando, así, una clasificación en la que, por ejemplo, la poesía dramática se describe, al mismo nivel que la comedia o el soneto." El famoso artículo, original de 1977, se titula "Géneros, "tipos", modos", en AA.VV., Teoría de los géneros literarios, comp. y bibliog. M.A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco\Libros, 1988, págs. 183-233

²²- Ya sabemos que para el predicador escocés la esencialidad de la Poesía no puede definirse ni por lo ficticio ni por la imitación ni tampoco por la versificación sino por ser el lenguaje de la pasión y la imaginación animada. En Lecciones..., op.cit., tomo III, págs.305-306

²³- En la edición que solemos citar (Madrid, Ibarra, 1816-17, 3ª ed., 4 vols.), repitiendo íntegramente las divisiones del original, se da la misma importancia a cada tipo de poesía dedicándole un capítulo en exclusiva : en el tomo III, las lecciones XXXV y XXXVI; en el tomo IV, las XXXVII, XXXVIII, XXXIX para la épica con los añadidos de ejemplos históricos y lo mismo a la dramática entre la XLIII y la XLV final.

de extraer conclusiones determinantes la primera abonaría la opinión de que si bien la lírica tiene una personalidad cerrada todavía no ha llegado a su expansión. Blair-Munárriz distinguen perfectamente las formas (métricas en este caso) pero incluye ciertas especies entre los tipos o géneros teóricos si seguimos la terminología de Genette. La falta de creencia en la división triádica suele siempre afectar a la complejidad de la lírica, pero también parece un exponente muy clarificador de la tentación educativa por la vinculación muy cercana de ésta con la complacencia y el hedonismo artístico. La inclusión de la poesía de los hebreos es una clara muestra de esta falta de coherencia, su inclusión obedece al prestigio del origen semidivino de la poesía y la creencia en la inspiración divina de las Sagradas Escrituras²⁴. Pero tampoco podemos derivar de esto que a Blair y su traductor, pues pudo rehacerlo y no lo hizo, no les interesara tener claro un sistema de géneros. En ese manual hay en principio un intento de diferenciación global de lo literario bajo un principio binario: hay composiciones en prosa y hay composiciones poéticas, las segundas se distinguen por la definición de Poesía. Este principio diferenciador choca con una realidad, la existencia de la novela entre la prosa, pero definida por su componente imaginativo, y con una posibilidad, el hecho de que se pueden dar obras poéticas en prosa. El binarismo de la Literatura en tanto sinónimo de Bellas Artes y Retórica conjuntamente es fundamental, la Poesía queda orientada hacia el ámbito de lo sentimental como rasgo común específico por más que los principios fundamentales de corte tradicional retórico sean compartidos.

Batteux, en muchos aspectos alejado de la moderna crítica que iba naciendo al calor del Idealismo alemán, tiene una preferencia de raíz clasicista por la simetría del tres²⁵, falseando abiertamente la tradición de Aristóteles y Horacio²⁶ con

²⁴- Un predicador de las Islas frecuentaba muy a menudo los libros del Antiguo Testamento como para no tenerlos en cuenta en razón de importancia.

²⁵- García Berrio, con pie en críticas de Bovet y Hernadi, llama la atención sobre la tendencia a reunir bajo ese número las clasificaciones de sistemas genéricos apoyado en multitud de diferentes trabajos de síntesis que le preceden. En Los géneros literarios..., op.cit., pág.51. En cualquier caso esa tendencia todavía en estos años parece coincidir con otras clasificaciones de prestigio, como la de los modos o los tres tipos de discurso, de estilo o las tres **partes artis** tenidas por fundamentales cuando la práctica oratoria dejó de tener sentido, antes que como consecuencia de una elaboración consciente.

²⁶- Aclaremos que sea cual sea la sistematización aristotélica no podemos señalar que claramente se afirme que aplica una base triádica. No es momento de analizar paso a paso

afirmaciones pretendidamente correspondidas por un equilibrio perfecto que no duda en resaltar: primero se refiere a los tres colores o géneros de Poesía según atribuye a Horacio, la ditirámica que el asume como lírica, la epopeya o poesía histórica y el drama, compuesto de tragedia y comedia. Bajo la aplicación de los tres géneros retóricos damos pie a los tres colores genéricos (allí se juzga "cómo se pintan los colores según cada género") que "caracterizan tres especies de Poesía de que habla Aristóteles". Las define así: la épica que contiene "la admiración de lo maravilloso", la dramática, definida por "la acción incesante y la actividad", y la lírica, que sirve para "excitar pasiones"²⁷. La traducción de Arrieta añade en esta ocasión muy poco al libro de Batteux dedicado a la imitación como principio generador de las artes que forma este primer volumen²⁸,

las afirmaciones de un texto tan complejo e incompleto a la vez. Huerta Calvo presenta varios esquemas de intencionalidad en el Estagirita por la superposición de niveles: tipos de versos, miméticos o no miméticos y dentro del tipo de mimesis una dualidad entre el modo y el objeto... Al final como es el caso de Genette o el del propio Huerta puede optarse por presentar a la lírica bajo la especie del ditirambo o del nomos tal y como opta por afirmar Platón en La República para recurrir a la magia del tres. De cualquier manera se toma el suficiente margen de distancia como para indicar las causas histórico-teóricas de la inexistencia de la lírica como tal en la Poética de Aristóteles y de incidir en las causas por las cuales se puede coleccionar de sus palabras que la lírica, tal como la conocemos, no forma parte de la literatura mimética como pensaba Käthe Hamburger en La lógica de la Literatura, trad. de J.L. Arántegui, Madrid, Visor, 1995, págs.16-19. (Vid. Los géneros literarios..., op.cit., págs.94-100). En el caso de Horacio, pese a no afirmarse tampoco directamente esta clasificación triádica (se ajusta a un esquema métrico-expresivo de correspondencias entre temas y metros), sin embargo parece orientarse hacia ella en la configuración global de una manera mucho más clara que el griego. No es de extrañar que posteriormente algunos autores, alentados por la magia del tres, dieran por sentado que la lírica se veía representada en todos estos autores a los que se acudía como autoridad en aquellas obras que no fueran dramáticas ni épicas. Dice García Berrio: "El paso siguiente fue hacer de la lírica un **totum revolutum** en el que incluir, genéticamente, todas las subespecies poéticas no claramente épicas ni dramáticas." En Formación de la Teoría..., I, op.cit., pág.94

²⁷- Principios filosóficos de la Literatura, Vol.I, Madrid, Sancho, 1797, págs.172-175

²⁸- Genette en su artículo arriba citado dedica un especial interés a este libro, Las Bellas Artes reducidas a un sólo principio, original de 1746, al considerar que supuso un hito en

pero no así en los siguientes tomos, en los cuales los añadidos del español según La Harpe y Marmontel²⁹, al proponer una exposición de "diversas especies de poemas" sin atender a ese sistema triádico. La obra del francés ofrece literalmente esas especies de géneros poéticos sancionados por la Poética clasicista al mismo nivel que otros: empieza el apólogo y la poesía pastoril, luego la dramática, epopeya, la lírica (en fundamento la oda), la ópera y la elegía, y luego la didáctica (con sus especies sátira, epigrama) y formas poéticas de temática diversa. Batteux pasa después a analizar la Retórica y el tratado del estilo que puede acoplarse a cualquier género según las estimaciones anteriores: tal debe ser el estilo de la oda o el de la épica, pero la técnica es una reflexión exclusiva de la Retórica elocutiva.

La globalidad de este sistema general literario abarca la descripción primaria desde la fisicidad. Su lógica daba a entender que existía un binarismo de géneros (prosa y verso) que no eran excluyentes (los debates sobre la necesidad del vehículo versual no son virulentos, se admite que ni basta ni es necesario), pero en absoluto la tríada genérica resulta triunfante de momento, y ya no sólo por que la lírica a menudo se confundía con la oda exclusivamente, sino por causas distintas: la necesidad de asumir toda la materia, la mantención de jerarquías genéricas por puro prestigio (toda la poesía bucólica transformada a la moderna con Gessner y Thomson en estacional, muy potenciada en el Prerromanticismo) y la inclusión del género didáctico entre los géneros de la Poética.

Después de Batteux y de Blair, con influencia general del último, el tratado de géneros sigue ininterrumpidamente repitiendo esta partición verso\prosa; pero en la zona de mayor labialidad de lo poético los esquemas dependen de la importancia concedida a géneros o poemas menores (como los llaman Mata o Hermosilla) que acabarán por formar parte de la lírica. Principalmente, la influencia de la imitación en la definición de

la historia de la Poética clasicista la nivelación del criterio imitativo para llegar a la conclusión de que la lírica también imita (sentimientos fingidos como dirá en su polémica con el traductor alemán J.A. Schlegel). El propósito del profesor francés es dejar constancia de la usual opinión mantenida en muchos autores, errónea a su juicio, sobre la sistematización genérica de Aristóteles. La supuesta cita de la Poética, también en Arrieta, es una extraña traducción que equipara los colores, según término de Horacio, con los procedimientos estilísticos (primer error) y el ditirambo con la lírica (segundo error). Vid. Teoría de los géneros literarios, op.cit., págs. 186 y ss.

²⁹- Añade de estos lo relativo a literatura miscelánea o a aquellos géneros en los cuales predomina la ficción. Así pues puede referirse a las novelas y cuentos como a los periódicos y periodistas.

Poesía, provoca que los géneros se asienten más fácilmente en la tradicional distribución de modos imitativos. Además ciertos autores como Hermosilla pretenden un "arte de hablar y escribir" donde el poeta establece una relación comunicativa (no nos atrevemos a considerarla pragmática) y bajo tales modos el poeta habla con los lectores, aunque a veces no, que son las directas o no dramáticas, en otras (dramáticas) se obra y no habla el poeta, y en las últimas se alternan los coloquios del poeta con las obras, reconociéndose como mixtas³⁰. Esas obras directas precisan una sistematización interna por su carácter de finalidad heterogénea: por eso las líricas se dirigen al corazón en tono³¹ patético, las didácticas buscan la utilidad y utilizan un tono doctrinal (serán didascálicas, epístolas y sátiras) y las descriptivas que excitando la pasión tienen un tono pintoresco. De alguna manera se deben incluir los "géneros menores o breves", que son usualmente formas métricas y herencia del pasado: los clásicos (epinicios, epitalamios...) y los conocidos romances, sonetos, baladas junto al grupo de emblemas, artificios, anagramas..., todas ellas "miserables fruslerías"³². Las dramáticas, exceptuando tragedias y comedias, sólo admiten la ópera (un gran clamor en aquellos años) y la comedia llorona o tragedia urbana perteneciente a una época ya periclitada. Las mixtas se construyen en torno a la epopeya, la bucólica (que distingue de la estacional perfectamente debido al esquema dialogístico-dramático de los discursos de los pastores), con églogas e idilios, y las fábulas destinadas al ingenio en las consejas o historietas³³. En cierto modo se supera y clarifica el esquema de Blair estableciendo conexiones distintas según el modo de presentación, de contacto directo entre el poeta y el lector que sabe quién le habla, cómo o en qué tono y qué le va a ser comunicado y con qué intención³⁴.

³⁰- Las obras en prosa serán oratorias, históricas, didácticas y epistolares.

³¹- Recuerdo que para Hermosilla el estilo es "la manera de escribir, esto es, de manifestar los pensamientos", en lo que hay "gran diversidad", mientras que el tono depende de una "mayor o menor elevación", de la "particular modulación" que se dirige a la musicalidad en la disposición de los elementos de la cláusula "reunión de palabras que presenta un pensamiento completo". Pese a la gran influencia retórica no hay en Hermosilla una especial inclinación por los tres **genera elocutionis**. Arte de hablar en prosa y verso, op.cit., tomo I, págs.393-395

³²- Arte de hablar y ..., op.cit., tomo II, págs.140-187

³³- Idem, págs.215 y ss.

³⁴- Este reconocimiento es el conocimiento previo que lectores y autores tienen del hecho literario. Los cauces en que

Esa es la distribución natural que Martínez de la Rosa confiere a las diferentes composiciones poéticas. Todas ellas imitan acciones y tienen un significado determinado que dirigen hacia la selección normativa para dar sentido a cada composición, por ello es irracional la mezcla o la indistinción. Dice en el Canto IV:

"En concierto feliz el arte ostente
composición, diseño, colorido
propio de cada cuadro y conveniente;
y en asuntos diversos
al par de ellos varíe
pensamientos, dicción, estilo, versos.
Que no asienta el ornato, el fausto y brillo
al asunto sencillo; [...]
mas quien los varios tonos
mezcla al acaso y sin cesar varia,
¿qué pretende con torpe disonancia
sino mostrar su orgullo y su ignorancia?"³⁵

El principio contra la mezcla de géneros, tan importante para Martínez de la Rosa que prefiere insistir en esa cuestión que en argumentar una lógica para justificar su esquema, está invariablemente unido al concepto mismo de género. Los criterios elocutivos son tan importantes que su errónea aplicación conduce a que no sean reconocibles. En las Anotaciones, la nota 2 es clarísima al respecto: "...; pero la mayor dificultad consiste en no traspasar la breve distancia que a veces separa dos clases diversas de composición. Al exponer en seguida la índole peculiar de cada una de ella, y cómo la han desconocido alguna vez nuestros buenos poetas, aparecerá más claramente la necesidad de no faltas nunca a principio tan importante."³⁶ Esta fácil indiferenciación provoca la complacencia, todo el Canto IV, en describir minuciosamente las distintas composiciones que tienen un límite más impreciso: égloga, idilio, elegía, odas, letrilla, romance, canciones, epigrama, madrigal, soneto, apólogo, fábula, sátira, poema didáctico. Los siguientes cantos se dedican a la dramática y a la epopeya.

Durante los años siguientes, hasta la renovación de Gil de Zárate se observan similares contradicciones a las hasta ahora resumidas. A veces se construye un esquema moderno, o bien se

debe expresarse son de intención, por tanto posteriores y consecuencia de una formalización.

³⁵- Poética, en Obras, B.A.E., tomo II, Madrid, Atlas, 1962, págs.237-238

³⁶- Obras, op.cit., pág.295. La tradición horaciana es demasiado fuerte en los poemas didácticos con origen en el suyo. De tal manera que se reproduce el formalismo genérico de adecuación decorosa entre el tono, el contenido y el metro.

opta por otras distribuciones. Sólo me detendré en el caso del tratado incluso en el Diccionario de la rima de Aicart, para establecer ciertas conexiones entre los sistemas pasados y los por venir. Así pues, tras reseñar la existencia de otras sistematizaciones, se propondrá una distinción fundamentalmente temática, en la cual los tonos o los estilos quedan subordinados a la estructura general descriptiva. Para Aicart hay cuatro grandes divisiones de la Poesía (él no trata de géneros no poéticos): la lírica en la que asoman las pasiones, los sentimientos o el entusiasmo, la épica dedicada a los héroes y los grandes sucesos, la dramática mostrando imágenes de la vida y la didáctica cuyos temas son la moral y la enseñanza³⁷. Esta distribución cuádruple, tomada directamente de Sánchez Barbero y de Blair, permite conjugar la distinción de la tríada con el añadido de un género cuya consistencia formal interna parece discutible, no así su finalidad. La didáctica pasó a formar parte del tratado de géneros poéticos sancionado por Dionisio de Halicarnaso. La Retórica había dedicado algunos espacios a considerar los géneros literarios (de allí proviene el nombre de **genus**) por necesidad de su utilidad en aspectos del discurso oratorio, como necesidad de conocimiento en la formación del orador; y la adecuación de temas, modos, fines... proviene de las técnicas retóricas aplicadas a la formación de los **genera dicendi**. La didáctica interactúa como unión de ciertos saberes (históricos, filosóficos, oratorios) añadidos por la compleja visión globalizadora y ordenancista de la Retórica³⁸ sobre la Poética que se distribuye en los conocidos tres géneros. Lo que posteriormente se desarrolla, fruto de las creaciones latinas, sobre todo de Virgilio (el poema didáctico y el pastoril) y Horacio (la epístola educativa) por su prestigio, no puede ser ajeno a los demás géneros poéticos por sus medios y fines. Aún así habrá géneros didáctico-poéticos y didáctico-oratorios que pueden fluctuar conscientemente entre los sistemas de los manuales. Por otro lado la presión educativa es demasiado fuerte, y el catálogo de autores, desde Boileau pasando por los enciclopedistas Beauzée y Marmontel o La Harpe³⁹ por tomar el ejemplo más cercano, había desencadenado una preceptiva orientada al entendimiento de la Literatura bajo criterios retóricos⁴⁰,

³⁷- Op.cit., págs.6 y ss.

³⁸- Vid. el cuadro planteado por Huerta Calvo en Los géneros literarios..., op.cit., pág.104

³⁹- F. Douay-Soublin, "La rhétorique en France au XIXe. siècle", en Fumaroli (dir.), Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950, Paris, P.U.F., 1999, págs.1081 y ss.

⁴⁰- No parece necesario insistir en este tema. Baste releer el artículo de Larra titulado "Literatura" de 1836 para tener presente que toda ella no se concebía como Poesía o creación, es

cuando la oscilación hacia lo hedonístico-formal parecía inevitable.

Gil de Zárate era consciente de que su manual apuntaba a un concepto nuevo de Preceptiva, por ello procuraba poner en duda casi todos los más significativos aspectos de las poéticas que pareciesen obsoletos. Acerca de los géneros había la necesidad de un sistema armónico y perfectamente estructurado que respondiera a los intereses de unos manuales que se encuentran camino de un descriptivismo en tensión con el mantenimiento de unas estructuras de prestigio. Pero eso era patrimonio de los intereses de la Teoría literaria que se pondrán de manifiesto cuando la Ciencia de la Literatura impulse estos conocimientos de la frustrante manera en que lo hizo con otros aspectos. De momento Gil de Zárate intenta desmontar elucubraciones, su propósito es presentar una clasificación educativa para lo cual la clave es la utilidad pedagógica y la visualización particular preceptiva: "Varios son los sistemas que podríamos seguir en esta clasificación, mas como no ofrecen utilidad alguna, nos contentaremos con la más general, en esta forma: escritos, que sólo admiten la prosa; escritos que deben estar en verso, y escritos que usan indiferentemente la prosa o el verso."⁴¹ Esta clasificación, que reconocemos de raíz retórica como englobamiento y acaparamiento, responde a las claras que las obras poéticas son parte del interés, relativo y no fundamental, a los ojos de la Preceptiva: "...dividiremos todas las composiciones literarias en composiciones en prosa, composiciones en verso y composiciones dramáticas."⁴² El problema de considerar las obras en verso como poéticas o no carece de lógica, las excepciones serán señaladas. Carece de importancia la radical oposición poético\no poético que suele acompañar los debates prosa\verso y la sistematización genérica. Ese valor se le escapa o lo rehuye de momento. Dirá en las "reglas particulares de las composiciones en verso": "No pretendemos tratar aquí de todas las especies de composiciones en verso, que se han inventado con

más, es mucho más importante la misión educativa o formativa, lo que apareja implícitamente la asunción de la didáctica dentro (como sátiras o epístolas) y fuera (como un género no poético más) de los géneros poéticos. En Artículos de crítica literaria y artística, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, págs.158-169. Pese a la común opinión sobre el clasicismo de Larra, Lomba y Pedraja refiere en la introducción la opinión de Cánovas sobre su eclecticismo y él mismo lo confirma (págs.XII-XIII). Es fácil colegir que este criterio era tan común y extenso como propio de la Preceptiva decimonónica que estamos estudiando.

⁴¹- Principios generales de..., Madrid, Gaspar y Roig, 1862, 9ª ed., pág.175.

⁴²- Idem, idem. Las composiciones en prosa serán oratorias, históricas, didácticas y epistolares.

diferentes objetos, y cuyas formas son muy a menudo caprichosas y hasta extravagantes. Hablaremos sólo de las principales, de las que tienen un carácter esencialmente distinto, y han cultivado los más grandes poetas: las demás no suelen ser sino juguetes del ingenio en que se ejercitan los copleros; pero que no merecen el nombre de poesías. Nos limitaremos, pues, a hablar de la epopeya, de la poesía lírica, de la bucólica o pastoral, de la didáctica, y de algunos otros poemas cortos."⁴³ La distinción de las obras dramáticas, por cuanto ya es inútil la diferencia prosa\verso, tendrá su raíz en las características mismas del drama como representación y en su relación con otros géneros jerárquicamente fundamentales como la épica. Más adelante analizaremos algunos criterios de jerarquía genérica, demos ahora por conocido que la composición dramática es un género fundamentalmente pedagógico por su impresión directa en el público producido por la efectividad ("Produce más efectivas impresiones") de la representación: "Fuera de esto, los demás géneros están casi todos destinados a los placeres templados de la soledad, o de un estrecho círculo de oyentes; el dramático brilla ante un numeroso concurso, y las sensaciones parecen redoblar de intensidad, cuando son muchos los que sienten a la vez, como si por medio de las manifestaciones de placer o de disgusto se comunicasen unos a otros para multiplicarse. Por esta razón algunos laureles son más preciosos que los que adquiere el poeta cómico, pero tampoco son más difíciles de arrancar, ni se pueden trocar con más presteza en amargos desencantos."⁴⁴ La dramática en general (cuyos géneros para Gil de Zárate son la tragedia, la comedia y el drama) le parece el género más cercano y el que más fácilmente desarrolla su función pedagógico-utilitaria, al modo en que Aristóteles reconocía virtudes específicas y finalidades⁴⁵.

⁴³- Idem, pág.189

⁴⁴- Idem, pág.222. Aquí habla el dramaturgo posiblemente.

⁴⁵- No pretendo establecer conexiones entre Gil de Zárate y el sabio griego, entre otras cosas porque es Horacio la primera guía para afrontar la Poética clásica, pero un Horacio interpretado con la carga de los siglos. Sin embargo es cierto que para Aristóteles la función y el uso tenían un papel relevante por causa de sus funciones relativas al conocimiento o aprovechamiento intelectual, como vimos respecto de la dualidad **docere-delectare**. Por otro lado es fácil coincidir con muchas de sus afirmaciones sin pretenderlo: recordemos la distribución lógica de principio, partes intermedias y fin como un ser orgánico en la unidad de acción de la epopeya, (en Poética, Madrid, Gredos, 1988, pág.215), y la misma distribución natural del discurso en los preceptistas, o la superioridad de la tragedia sobre la épica (op.cit., págs.235-239). Por otro lado la utilidad final es en ocasiones la otra parte del comienzo de la situación pragmática. Hoy día los cauces de presentación y los

Podemos afirmar que la representatividad de los géneros tiene mayor valor en estos momentos que su sistematización y que la visión que se tenía no nacía del seno de la propia interioridad de la Poesía (por no decir Literatura) sino de la visión externa del hecho de lo escrito, y de ahí hacia la partición genérica.

No era esa la manera en que los filósofos y críticos del Romanticismo alemán habían abordado la cuestión, que consideraron además prioritaria por el mismo concepto jerárquico: se buscaba potenciar los géneros que la Edad Media (formas métricas, cantares de gesta, romances...) o su propia modernidad (fundamentalmente el drama de finales del siglo XVIII, considerado un híbrido) habían puesto de moda para el público. A partir de esa idea surgió una necesidad de enfrentarse a los sistemas clásicos y proponer soluciones alternativas: nuevos géneros, fomento del hibridismo, naturalismo descriptivo o abolición general y total a cambio de la unidad absoluta de la Poesía⁴⁶. La doctrina romántica ha sido etiquetada de "multiforme y contradictoria"⁴⁷, en cualquier caso desde el punto de vista de la sistematización hay un camino aparente hasta el triunfo de la tríada hegeliana que supone la reconversión de los modos de imitación, el orden impuesto por Goethe (épica o narrativa, lírica y dramática) entre los géneros ("dichtarten") y las formas naturales ("naturformen")⁴⁸ y la asunción de la teoría dialéctica recibida también desde F. Schlegel como un trasunto de biologismo evolucionista⁴⁹. Esta teoría marcaba un proceso de evolución dinámica ajena al estatismo general de la doctrina anterior. En cierto modo acentuaba la relación entre la Poética y el naciente

modos acercan a los géneros a los actos de habla. Vid. Cabo Aseguinolaza, El concepto de género y la literatura picaresca, Santiago, Universidad, 1992, págs.217 y ss.

⁴⁶- No deseo insistir en los casos complejísimos y las causas que derivan en la creación de nuevas teorías genéricas. Derivo hacia allí la bibliografía consabida, alguna ya citada. No obstante las panorámicas de la Historia de la crítica moderna, sobre todo los tomos I y II, de Wellek, y la de Huerta Calvo, en Los géneros literarios..., bastan para tener una idea general muy cercana a estos procesos. Remito a ellas y a otras conocidas para acercarse detenidamente a lo que a nosotros ahora sólo nos puede servir de panorama envolvente.

⁴⁷- Aguiar e Silva, Teoría de la Literatura, op.cit., pág.168

⁴⁸- Claudio Guillén, Entre lo uno y lo diverso, op.cit., pág.163

⁴⁹- En palabras de Wellek, Historia de la crítica moderna, tomo II, op.cit., pág.14. El ejemplo fundamental sería para explicar los tres estadios de la tragedia.

Historicismo, y permitía un verdadero entramado de conexiones verdaderas deducibles, encajando las realidades de un género sobre otro y no simplemente extraído de las taxonomías de la Ciencia moderna al estilo de Linneo⁵⁰. Los propósitos del Idealismo alemán, sobre todo en estos cruciales estadios de comienzos de siglo, son inevitablemente más complejos y sobre todo conscientes de una pretendida novedad por oposición a todo lo anterior⁵¹. En cualquier caso Hegel propone un esquema general que trata de orientar en relación a su sistema filosófico dialéctico. Su principal investigación, poniendo en marcha un mecanismo rígido y pretendidamente inmóvil pero flexible a las novedades reales (los géneros históricos no grecolatinos), conduce a diversas fases de asumir el crecimiento en espiral con la linealidad de la Historia, así la Poesía es el arte por excelencia, no unido a ninguna forma artística (simbólica, clásica o romántica) pero a la vez el último estadio de un proceso que nace con la arquitectura hasta desprenderse completamente del material sensible⁵².

Por lo pronto en España empezarán a penetrar las ideas sistemáticas de Hegel como siempre⁵³, en esquemas parciales, con

⁵⁰- Szondi nos recuerda cómo Schlegel se haya en la base de la dinámica hegeliana, pues el primero buscaba transformar una clasificación en un sistema coherente mediante la deducción de los géneros siempre válidos de la Poética pura en combinación con una serie de tonos (similar a los modos, que sobre todo parece hacer mella en ciertas afirmaciones del poeta Hölderlin) y tipos humanos: lírico, épico y trágico con lo ingenuo, heroico e ideal. Ese sistema sólo válido en serie dinámica supone la misma evolución, la mezcla necesaria de géneros poéticos y el "cumplimiento" de cada tono en la serie evolutiva consecutiva: por ejemplo el cumplimiento de lo épico en lo trágico y de éste en lo lírico. Vid. "Poética de géneros y filosofía de la historia", en Peter Szondi, Estudios sobre Hölderlin, Barcelona, Destino, 1992, págs.155-212

⁵¹- Podemos consultar el mismo artículo de la nota anterior para considerar las oposiciones que suelen ser tan contrastivas que no es difícil aceptar que pronto fueron leídas como transposiciones directas de la tríada clasicista sustituyendo modos de imitación por tonos o carácter artístico, una categoría pretendidamente innovadora en el caso de una lectura restrictiva de los estilos retóricos.

⁵²- Vid. Szondi, Estudios sobre Hölderlin, op.cit., págs.184-185

⁵³- No parece necesario volver a insistir en que los filtros de introducción eran casi siempre secundarios a través de Francia y en menor grado de otros países. La tardanza en la traducción completa a la lengua del país vecino provoca muchas de las

adaptaciones y bajo la superposición esquemática necesaria para el aprovechamiento escolar. Aparece nítidamente en la preceptiva de Coll y Vehí. En primer lugar se insiste en la bipartición entre obras poéticas ("La poesía, como arte bello, entra por completo en la esfera de la literatura.") y las que se puedan definir como oratorias y doctrinales (oratoria, historia, obras políticas, diálogos, tratados didácticos... "por lo que respecta a la forma, pertenecen al arte, no obstante que su fin directo sea la investigación y transmisión de la verdad o su aplicación útil a la vida del hombre."), provocando una primera división triádica ("Arte poética, Oratoria, Obras doctrinales")⁵⁴, base de muchas otras clasificaciones posteriores que procurarán acogerse a estos hábitos. El tratado de división de las obras poéticas es un caso interesante de adopción de criterios y justificación de esquemas contradictorios. Afirma solemnemente: "La poesía se divide en tres géneros: **lírico, épico y dramático.**"⁵⁵ Al modo hegeliano, sin citarlo, identifica a la primera con lo subjetivo, (cuando el poeta expresa el estado interior de su alma o sus reflexiones, afectos...), la segunda con lo objetivo (el poeta canta lo natural, lo externo, como narración de acontecimientos pasados) y la tercera con lo objetivo y subjetivo a la vez (nos presenta una imagen de vida, representando una acción y a la vez los instintos y motivaciones de los distintos personajes)⁵⁶. Esta división, como la indirectamente referida sobre las relaciones con los tiempos (presente, pasado y futuro)⁵⁷, partía de esquemas

condiciones de retraso y de lecturas tangenciales o parciales en resúmenes u obras de divulgación científica; esto favorece las malas lecturas, las interpretaciones superficiales, pero no la ignorancia total. El caso de Hegel es aún más complejo que el de Kant, por hablar de los filósofos mayores, por cuanto la Estética en su idioma original hubo de ser publicada póstumamente por sus apuntes de curso en la elaboración de su alumno Gustav Hotho entre 1835 y 1838 en tres tomos. Szondi señala la importancia de resaltar la recepción hegeliana sobre la influencia en ciertos autores que, como el hegeliano Vischer, desconocían la mayoría o alguno de los tomos de esta edición primera a la hora de elaborar sus propios escritos. Vid. Poética y filosofía de la historia I, Madrid, Visor, 1992, págs.156-157

⁵⁴- Elementos de Literatura, op.cit., pág.189

⁵⁵- Op.cit., pág.205

⁵⁶- Idem, pág.206

⁵⁷- Remitimos al famoso cuadro, doblado, ejemplificador desde Humboldt hasta el libro de Emil Staiger en los años cuarenta del siglo XX, donde Genette considera fundamental la mayor afinidad de lo épico con lo pasado y lo lírico con el presente, resaltando la divergencia del drama también en este

trenzados por August Wilhelm Schlegel adaptados a la construcción dialéctica: El Arte nace con la tesis y la objetividad épica⁵⁸, evoluciona mediante el movimiento antitético por la subjetividad lírica y se resuelve en la síntesis objetivo-subjetiva (mediante la descompensada modalidad criticada por muchos en su día, como Menéndez y Pelayo, y el desplazamiento de su anterior estatuto en sustitución de la modalidad mixta de la épica⁵⁹. Ese dinamismo⁶⁰ es ajeno al sistema propuesto por Coll (una "diferencia esencialísima en la manera de concebir y representar la idea poética", pág.206), dando idea de un estatismo ahistoricista de raíz retórico-poética, por eso rápidamente se recurre a la correspondencia con las formas exteriores de la elocución: "Pertenece al género lírico la forma **subjetiva** o **enunciativa**; al épico, la **narrativa** y **descriptiva**, y al dramático, la **dialogada**."⁶¹ La conexión entre modos elocutivos y las formas de

esquema. Vid. "Géneros, "tipos", modos", en Teoría de los géneros literarios, op.cit., págs.214-216. Muy interesante resultarán las adecuaciones entre los géneros y sus identificaciones con la Historia, intentando asumir si fue primero la épica o la lírica, o cuál de ellos representa esas épocas y la actual.

⁵⁸- Genette ejemplifica las divergencias entre el nacimiento de la Poesía con lo lírico-subjetivo en Schelling, triunfante en la mayoría de las teorías posteriores tras Víctor Hugo (hay algunos precedentes clasicistas) o con lo épico-objetivo al modo de la "conciencia general de un pueblo". Op.cit., págs.210-212

⁵⁹- "La caracterización sintética del drama es quizás el punto más discutible y forzado en la tipología dialéctica de Hegel", resumirá García Berrio (Los géneros literarios..., op.cit., págs.38), si bien más adelante recalca con toda precisión la "justificación razonada" de su naturaleza sintética dentro del sistema general dialéctico, por razones muy cercanas a las expresadas por Coll y Vehí: el proceso exterior de la acción dramática simultánea a la expresión íntima del discurso mimético de las voces ficcionales de los protagonistas (pág.39).

⁶⁰- Remachemos que para Hegel el sentido dinámico es connatural al sistema filosófico. A la representación de la acción o de la realidad exterior le sucede su contrario u opuesto (en la traducción de Hermenegildo Giner, op.cit., tomo II, pág.303 y "cara inversa" en la traducción de Francisco Lisi en la cita directa de Hegel por el libro de Szondi, Poética y filosofía..., op.cit., pág.275), la subjetividad lírica. Hay por ello un desfase evolutivo-temporal que sólo se soluciona si apelamos al concepto no evolutivo sino dinámico de espiral, que por otro lado nunca es mencionando con estas palabras en la Estética, según Szondi, op.cit., pág.278

⁶¹- Op.cit., pág.206

representación genérica no remiten al sistema filosófico, se debaten en la esfera de la lógica genérica natural (citamos antes la "base natural de modalidad expresiva", como García Berrio define a la sistematización triádica). Queda por tanto defender la viabilidad del sistema recalcando la existencia de obras entre fronteras que se confunden ("por falta de gusto, de falta de originalidad o por que el asunto así lo comporta o tal vez lo exige", pág.206) o que abiertamente se traspasan ("Hemos presentado los tres tipos fundamentales de la poesía; si hay tipos intermedios, si en las obras del ingenio, y lo mismo sucede en la escala de los seres materiales, la transición de una especie a otras es imperceptible, no por esto debe concluirse la imposibilidad de una buena clasificación.", pág.207). Tres notas adornan la presentación de este manual. La primera, la constatación de que los sistemas deben ser flexibles pedagógicamente. La Poética descriptivista, postnormativa, admite y hasta defiende la secuencia histórica de prestigio para conocimiento de géneros que por prestigio intrapoético o por potenciación pedagógica no admiten inclusión en el reparto tripartito: "Todos los demás géneros de poesía deben hallarse comprendidos en la división fundamental que hemos establecido. Sin embargo, hablaremos con separación de la poesía **didáctica**, que es la que tiene por objeto instruir, y de la **bucólica**, que es la destinada a pintar la vida de los pastores, embelleciéndola todo lo posible.", pág.207). La segunda, defender inmediatamente la racionalidad del sistema. Por ello critica abiertamente la división de Hermosilla por la incongruencia de considerar a la épica como género mixto: "... si es cierto que en la epopeya intervienen personajes y hablan, no puede negarse que siempre es el poeta quien directamente refiere los discursos, no dándoles más valor que el de un hecho pasado."⁶² Por fin, su lógica, que parece de origen más teórico-literario que filosófico⁶³, le conduce a situar el espacio del carácter lírico en la base histórica del nacimiento de lo poético hasta la forma actual más cercana a lo dramático, "o bajo la forma dramática propiamente dicha."⁶⁴ . Nunca como ahora se puede juzgar la naturalidad ecléctica de su pensamiento, que lo aleja del sistematismo de Hugo ("No pretendemos deducir de estas observaciones las consecuencias que en el prólogo del Cromwell deduce Víctor Hugo, excesivamente sistemático, a pesar de su odio a los sistemas, al fijar y caracterizar lo que él llama edades poéticas", coincidente con la serie que él propone, pág.208) y que a la vez

⁶²- Op.cit., pág.207

⁶³- Pese a tener ejemplos de uno y otro tipo, ya sea por medio de Vico, apelando a la "edad poética", o de Blair y demás.

⁶⁴- Lo que induce a una nueva interpretación jerárquica por la relación de la obra con la realidad social y su reflejo en cuestión de importancia o de influencia.

no ignora que en la base triádica las formas proponen una dinámica distinta ("No creemos tampoco hallarnos en total pugna con Hegel, que supone la poesía épica anterior a la lírica...", pág.208) por no tratarse directamente de géneros históricos los que propone analizar sino de las formas, por eso habla de lirismo o de carácter épico.

Así pues la propuesta puede no resultar coherente desde nuestro punto de vista si la suponemos una simplificación del sistema de Hegel. Pensemos en la naturalidad de la base triádica históricamente reconocida⁶⁵, y en las contradicciones internas del sistema hegeliano (la situación de la dramática, la inconsistencia de sus juicios históricos o el difícil encaje de la historicidad en la dialéctica sistemática), salvadas en la Preceptiva por la lógica descriptiva, la jerarquía genérica y la defensa de géneros de prestigio. De este modo, puramente utilitario en su labor pedagógica, es posible encajar las realizaciones poéticas.

Al modo de Coll, como triunfo general, la lírica es el primer estadio de la antropomorfización de las formas genéricas en evolución. Así tanto en Fillol (1861) como Núñez de Arenas (1858), el cual siguiendo la estela de Hugo clasifica los géneros según los estadios de la civilización: cuando el hombre despierta, con sencillos pero plenos cantos, su forma es la lírica de raíz subjetiva; luego la familia crece, surgen deseos de conquista, la importancia se deriva de los sentimientos hacia las cosas, bajo la épica-objetiva; por fin, la representación de una sociedad evolucionada da pie a la crítica, a la alternativa en tensión en la forma dramática⁶⁶.

Si bien hay algunos autores como Espar (1861) o Ruiz de la Peña (1866) que insisten en los modos de imitación para la

⁶⁵- García Berrio la considera producto de una natural inclinación como principio antropológico (Los géneros..., op.cit., pág.71), afirmación que nos supera en este momento. Pero en la secuencia histórica sí existe un intento de establecer una sistemática triádica como resultado de la división expresivo-retórica y más adelante con la toma en consideración de la lírica a través de Minturno en el siglo XVI como tercer brazo del trípode genérico. Otra cosa es considerar si las afirmaciones generales se traducen en sistemas perfectos, algo totalmente negado por muchos casos como hemos visto anteriormente.

⁶⁶- Op.cit., págs.159. Curiosamente la extremidad de su Idealismo neokantiano y hegeliano le conduce después a resaltar que la Poesía es algo espiritual, exenta del contacto con la materia. Desdeña por tanto la relación directa entre Poesía y realidad, que no le importa para este análisis, cuando sus autoridades, las citadas y Cousin, no lo admiten; pues la labor de la Poesía es "revelar a la conciencia las fuerzas de la vida espiritual por medio de la palabra". Otra muestra de la dificultad de conciliar Poética y Filosofía en estos años

distribución genérica⁶⁷, y otros como Campillo que en su trabajo sobre el estilo (1865) decidiera bajo la conexión fines-modos (didácticos, poéticos y morales) no establecer más diferencia que la que afecta al ajuste de los varios estilos a los géneros principales, el sistema hegeliano tiende a perpetuarse en manuales decisivos como el de Canalejas (1868-1869).

Canalejas, que termina su manual incompleto al acabar de tratar de la épica, al igual que Campillo, adapta a la síntesis de la dialéctica hegeliana, toda la dimensión genérica del arte literario bajo la esencia de la belleza calológica. Difunde un esquema triádico sucesivo desde los géneros de la Literatura y sus relaciones con la esencia de la belleza calológica y no con su finalidad: el consabido esquema estático de la Poesía ("pura y perfecta realización de la belleza por la palabra"), la Oratoria ("exposición de un pensamiento religioso, moral o político en forma imperfecta") y la Didáctica ("exposición de la verdad en forma artística, que puede y debe contener belleza")⁶⁸, adquiere un sentido dinámico en las relaciones intergenéricas. El tomo II, que trata de "la Poesía y sus géneros", es una exposición que adorna ciertas afirmaciones hegelianas⁶⁹ junto a la

⁶⁷- Pero Espar sólo trata de especies exegeticas (didáctica, lírica, bucólica y épica) y dramáticas, reticente a atribuir a la épica su condición de mixta.

⁶⁸- Op.cit., tomo I, pág.33. La referencia a la oratoria como forma imperfecta merece una explicación. La dinamización genérica adquiere un carta de naturaleza cuando los fines establecen grados sucesivos de cumplimiento en dos series: la primera va desde la belleza plena a la intención primaria del convencimiento desde la Poesía-Novela-Oratoria, la segunda hacia la verdad bella se cumple en la serie Poesía-Historia-Didáctica. En ambas las fases se cumplen por medio de géneros de transición que participan a la vez de fines y modos compartidos (Idem, págs.38-40).

⁶⁹- Hegel sitúa a los géneros en la síntesis del sistema poético cuya tesis es la obra poética y su antítesis probable el lenguaje poético. La serie de formas dinámicas cuenta como sigue: la épica desarrolla la relación con un suceso de la realidad exterior (lo objetivo) que el cantor o rapsoda recita maquinalmente, con un ritmo regular y mecánico, por lo general hechos independientes del rapsoda, están fuera de él; la lírica, opuesta y subjetiva, obedece a los movimientos interiores del alma, y pensamiento personal del poeta, cuya complejidad de mundo interior produce modulaciones variadas de voz, forma...; en la dramática, lo objetivo (acción ante nuestra vista) y lo subjetivo (pasiones de los personajes) producen la acción por medio de las fuerzas morales en pugna, que culminan en la representación o lenguaje de la acción. Vid. Estética, op.cit., tomo II, págs.301-305

consabida crítica sobre los modos en los que se considera que sólo existen dos que pertenecen a la realidad: el épico-objetivo y el lírico-subjetivo y la mezcla que racionalmente no se inclina a ver como una tercera forma. Opta por considerar un término medio que representa la unidad y variedad del arte según las fases de la ley "Esthética": de la objetividad de la bella naturaleza, a la subjetividad de la fantasía sintetizadas en la completa unidad del arte⁷⁰. Coincide con Hegel en señalar a la épica como forma anterior a ninguna otra, ya que la visión de la realidad debe ser previa a la "plática del mundo interior", bastando el goce de la presencia de esa realidad. Por fin pretende demostrar su juicio contrario a todas las divisiones hegelianas (excepto las históricas)⁷¹, predeterminando el cumplimiento de las fases estéticas mediante la existencia de géneros de transición de lo épico a lo lírico (elegía, sátira y bucólica). Este remedo a Hegel, a la par que otros, queda inexplicado en su extensión debido a que no terminó su manual. Presenta de esta manera un mayor desarrollo de los esquemas del filósofo alemán asumidos como una normalidad de la teoría poética y engarzados íntimamente dentro de la estructura superior del sistema calológico al que iban a tender los sucesivos autores en la distribución de finalidades estéticas frente al modo imitativo dominante. Él permanece en el camino que parte de los modos de exposición de la manifestación poética: narrar hechos, decir el poeta sus sentimientos o creencias y la combinación perfecta de los anteriores⁷². Después de esta estructuración formal, la descripción de las condiciones que cumple la épica (el único desarrollo) son un resumen de los caracteres que han descrito los preceptistas anteriores a los que cita directamente: Aristóteles, Le Bossu, Voltaire, La Harpe, Batteux, Blair, Marmontel, Luzán, de la Rosa, Juvencio, Gravina, Muratori, Sayous, Lefranc, Gil y Zárate y Coll y Vehí, no es de extrañar que los caracteres se resuman en la tópica más clasicista (acción, personajes, tipos, episodios...) a la que se añade la voluntad de extremar la periodización histórica que comenzaba a estar de moda como

⁷⁰- Op.cit., págs.24 y ss.

⁷¹- La que divide a la Poesía en oriental, clásica y cristiana porque las distingue en su esencia. Las divisiones que él propone del hecho literario forman parte del descriptivismo más que de la sistematización filosófica.

⁷²- Sobre la parcialidad de la interpretación del sistema hegeliano, que Szondi anteriormente nos había señalado como perfectamente asumible dentro del proceso dialéctico, insistimos en el conocimiento parcelado a través de distintas fuentes. Todos los preceptistas que cita para apoyar sus afirmaciones suelen ser franceses, latinos o españoles. Los filósofos alemanes aparecen directamente citados del francés: los Schlegel, Schiller..., a partir de manuales divulgativos.

realizaciones sucesivas de las formas generales de la epopeya griega⁷³.

Las tendencias sistemáticas de los siguientes preceptistas van a considerar imposible la marcha atrás en el sistema triádico hegeliano, con el que simplemente juegan a adornar o reconvertir a sus intereses con excepciones puntuales, demostrando cuán profundo fue considerado el cambio sin retorno en la universalidad genérica. Pero a la vez cuán superficial, cuán achacable meramente a cambios de actualización y normalización pedagógica, pues no de otro modo se entiende la varia sistematización entre géneros mixtos, las contradicciones descriptivas, la situación de las obras consideradas didácticas (que modernamente reconocemos como géneros didáctico-ensayísticos) y todas las derivadas de la incongruencia, curiosamente ajena a aquellos hombres por más que presente entre nosotros, de la distinción poético\literario. Describamos cómo se concretan estos matices cuando se multiplican las preceptivas.

A finales de los años sesenta, cuando se impulsan ciertas condiciones para la renovación de los estudios de la, ya definitivamente, asignatura de Retórica y Poética, en el caso importantísimo de la Teoría de los géneros, principal acercamiento lógico-expositivo a la materia literaria distribuida según su intencionalidad final⁷⁴, se pretendía, como opinaba Laverde, no formar a poetas y oradores, que se suponía que habrían de formarse en la práctica escrituraria, sino "la adquisición del buen gusto en todos los géneros de escribir que

⁷³- Recordemos que Hegel se basó en la epopeya griega como "única referencia modélica del paradigma histórico de la épica" en palabras de García Berrio (Los géneros literarios..., op.cit., pág.44). Otro tanto hicieron para cada área genérica los preceptistas españoles respecto de la tópica de la Poética clasicista con anclajes sucesivos en géneros históricos determinados.

⁷⁴- Si cabía alguna duda de la practicidad y el utilitarismo de estos conocimientos, baste repasar las diversas afirmaciones de los preceptistas al situar a los textos ante el uso, y por tanto la interpretación, que debe darse a cada género. Frente a quienes opinaban que la Preceptiva de este siglo era en gran parte el producto del vestigio de una Teoría irreal, desconectada de los principios que regían la vida literaria, y nosotros lo opinaremos también bajo este apartado en cuanto a la potenciación de tratados de géneros en declive como el que define a la epopeya grecolatina, hemos de oponer el deseo de que los lectores aprendan cuáles son los tipos textuales-genéricos de la serie literaria: definir las constantes de un libro de Historia es ofrecer la capacidad de manejar lo que se va a recibir y distinguirlo de otras tipologías.

se conocen", como hemos citado en otra ocasión⁷⁵, que se resume en "educar el gusto" en la percepción de la belleza de los textos y en "encontrar medios de expresión adecuados". Este loable interés pronto sería solamente eso, un puro desiderátum, cuando el mismo Laverde anota al final de su volumen a Coll y Vehí vinculando esa "teoría de géneros de escribir", de pura utilidad práctica sobre cómo construir textos literarios según interés, a la misma tríada de obras didácticas, oratorias y poéticas (subjetivas, objetivas y mixtas). Tampoco Laverde tuvo tiempo de mostrar las mismas intenciones de dar vida a una Retórica que tenía muchas posibilidades de volver a hacerse presente como práctica oratoria. La confirmación del fin de lo normativo favoreció la transformación de la finalidad de las obras poéticas hacia el desinterés artístico kantiano, por cuanto los fines agrupados de todo el saber literario permiten englobar un nuevo conocimiento: el **docere** es un acto general del saber, del conocer y aprender que admite también un nuevo **delectare** intrínsecamente poético.

Así pues los siguientes autores hasta el manual de Arpa, Ortega y Frías (1870), Ascaso y Pérez (1871), González Garbín (1872) o Milá (1874), ofrecen el mismo sistema general de raíz hegeliana para los géneros poéticos pero de corte retórico para la división general entre textos en prosa y en verso⁷⁶. Arpa, cuya Teoría del Arte Literario de 1874 tiene una perfecta construcción tripartita, según él bajo el método de la lógica constructiva, deja establecido claramente el esquema genérico de finalidades bajo los auspicios de la Calología, y bajo las necesidades de coherencia que exigía la presencia de géneros de transición entre los límites del sistema. Partiendo de la generalidad constructiva (del artista productor mediante la ejecución del material artístico en la síntesis de la obra literaria cuyo resultado son los géneros) los fines estéticos se encuentran fácilmente ajustables, con un sentido natural de las cosas que asombra en cierta medida. Cuando queremos mostrar el arte bello surge la Poesía, basada en la belleza y en su contemplación, donde todos

⁷⁵- Ensayos críticos, Lugo, Soto Freire, 1868, pág.101

⁷⁶- Si acaso, como casi siempre, merece la pena recuperar algunas definiciones de Milá ajeno a lo puramente subjetivo u objetivo. Así para él las obras literarias poéticas corresponden a los géneros de la lírica o expansiva, didáctica, épica y dramática o representada. Se atenía así a principios inalterados hacia la sentimentalidad de la lírica según el Compendio de 1844 y al sentido común que le llevaba a rehuir los excesos generalistas del filósofo alemán considerando que la dramática no bastaba en su descripción como objetivo-subjetiva ni como mixta. Vid. Obras completas, I, Barcelona, Verdaguer, 1888, págs.196 y ss.

los elementos se desarrollan en libertad⁷⁷. La Oratoria, arte a la vez bello y útil, busca expresar el bien y la verdad, lo que permite cierta libertad según el tema elegido. Por fin la Didáctica, un arte útil, busca la verdad, y a ello debe supeditar sus constantes en búsqueda de la verdad y en descripción de la realidad⁷⁸. En estos tres principios se desarrolla toda la variedad de los géneros de la Literatura. Las zonas de fricción se redistribuyen huyendo del término "mixto", por parecer inconcreto, y apostando por el de "transición", por participar de caracteres comunes a dos especies⁷⁹. La falta de repugnancia a huir de zonas mixtas, que había convertido en exceso de rigidez al sistema neoclásico, encuentra solución en la distribución lógica no normativa, por tanto careciendo de importancia el purismo poético, que cede ante la voluntad de mostrar la generalidad del sistema. El de Arpa se nos desarrolla de la siguiente manera:

Poética

Épica (objetiva): poema épico, epinicio, cuento, leyenda...

Transición a la Lírica: elegía, sátira

Lírica (subjetiva): oda, himno, canción, romance...

Transición a la Dramática: bucólica

Dramática: tragedia, comedia, drama

Transición entre Poesía y Oratoria: novela

Oratoria

Variedades de la Oratoria (forense, sagrada...)

Transición entre Oratoria y Didáctica: historia (variedades)

Didáctica

Variedades de la Didáctica

⁷⁷- Que confirma esa traslación conectiva entre un nueva paridad **docere-delectare** a que me había referido antes.

⁷⁸- Op.cit., págs.235-237

⁷⁹- Esto ya había sido enfocado de la misma manera por Coll y Vehí, como ya hemos visto. También se reproduce en el manual de González Garbín (1872), por las mismas causas. Huerta Calvo se refiere al mismo aspecto en la clasificación general de Manuel de la Revilla (por la ed. de 1884), al referirse a ello como géneros que se forman "por una combinación de elementos de los fundamentales", como se repite casi literalmente en otros muchos autores. Vid. Los géneros literarios..., op.cit., pág.126

Este esquema de géneros literarios será, en mayor o menor medida triunfante, con particularidades excepcionales según se coloque a la novela o a ciertos géneros cercanos al hibridismo en uno u otro lugar o se apueste por un mayor esfuerzo en incluir algunos géneros históricos en determinadas áreas genéricas. Por ello suele discutirse si la novela es un género poético o simplemente literario, cuestión no baladí. En cierto modo este sistema escolar es perfectamente lógico para los intereses generalistas de un profesor que no desea poner orden en la Poética, sino en la mente receptiva del alumnado. Tampoco podemos olvidar que conforme el Historicismo manifieste un mayor interés en los textos medievales, y por lo tanto adquieran mayor peso en su consideración, menor sentido comienza a tener la rigidez neoclásica y mayor la esquematización hegeliana de la Poética, tendente a permitir un cauce amplio para la asunción mental de áreas genéricas.

En esos aspectos educativos parece incidir Campillo, voluntariamente acogido a la perfección cuasimágica del tres encardinado en los fines que representan las obras literarias, distinguiendo la belleza (conmover y deleitar) de las obras poéticas (épica, lírica y dramática), la investigación y enseñanza de las verdades en las obras didácticas (elementales, magistrales y particulares) y la dirección de la voluntad hacia el bien en las obras oratorias (sermones, devocionarios y pensamiento religioso)⁸⁰. La falta de compromiso con sus propias palabras se hace real en el apartado concreto de los géneros cuando tiene que recolocar a la novela entre las composiciones históricas o acepta las múltiples variaciones posibles de sistema triádico-poético al mismo modo en que hemos anotado en Krause y sus seguidores, como un simple ejercicio matemático de binarismo ya no entendido como "transición" sino como posibilidades de combinación. De tal manera no se desdice al afirmar la existencia de los siguientes géneros mixtos (que en realidad volverían al concepto de hibridismo): sátira, epístola, fábula, didascálica y bucólica.⁸¹ Por ejemplo, la especie última como combinación de elementos líricos y dramáticos. Esta opción libre de la

⁸⁰- Retórica y Poética, Madrid, Gregorio Hernando, 1875, 2ª ed. (la primera es de 1872), págs.11-15. Aparte de influencias krausistas (todo el Artículo I del capítulo II de su Compendio de Estética es un juego de combinaciones sobre el número 3 explicando esas variaciones en combinaciones binarias sobre el épico, el lírico y el dramático. En Madrid, Verbum, 1995, págs.120 y ss. La primera traducción de Francisco Giner fue en 1874), hay que optar por las facilidades mnemotécnicas que para los alumnos tenía la partición trimembre, habida cuenta que los exámenes eran fundamentalmente una exposición memorística en la que era fácil de este modo apreciar la falta de casillas correspondientes.

⁸¹- Op.cit., pág.238

combinación subyace en la siguiente apreciación de los diferentes géneros históricos incluso en cada área genérica (por ejemplo en la lírica, las odas, los madrigales, los romances...). La rotura de rigideces sistemáticas en contra de la Poética neoclásica permite especular con un sistema abierto a las progresivas realizaciones del ingenio humano en sentido histórico dentro del esquema básico que naturalizan los modos de expresión. El sentido histórico como demostración de la eternidad modélica del sistema hegeliano es el tema del discurso leído por Frías Fontanilles en la Sociedad Arqueológica Tarraconense el primero de Mayo de 1875, publicado bajo el título de Ensayo crítico sobre la ordenada aparición de los distintos géneros poéticos y literarios en general⁸², cuyas primeras palabras y el título muestran a las claras su intención por "indagar a qué obedece la aparición de los distintos géneros", considerando que "aparecen ordenadamente bajo una ley fija y constante". Situado mentalmente en la naturalidad de los tres géneros como un hecho inalterable, se nos invita a un paseo por circunstancias históricas que remiten a la voluntad de cumplir un esquema fijo de aparición de géneros: primero la épica, luego la lírica y por fin la dramática⁸³. Valga una salvedad previa, los datos se idealizan ya que "no nos valen los que presentan los pueblos antes de constituir sus nacionalidades", porque la Literatura aspira a ser la expresión de todo un pueblo⁸⁴, de esta manera se pueden obviar las zonas de transición, en un encaje ciertamente curioso. La reflexión histórica coincide con la importancia que empieza a concederse a la Biblia como vía de expresión literaria del contacto de lo sagrado con el hombre. Por ello Blair había incluido la poesía de los hebreos, y Hegel también coincidía, y Frías informa que al principio se presentaba una poesía sagrada balbuciente que no se puede confundir con la actitud lírica puesto que es "más bien objetiva que subjetivo-expansiva". Fiel a su esquema cree hallar las respuestas en ciertos datos históricos que utiliza pro domo sua. El esquema pretende que funcione bajo ciertas circunstancias. Por ejemplo, en la Literatura clásica o antigua, para la Biblia surge primero Moisés (épica), luego David (lírico)

⁸²- Tarragona, Puigrubí y Arés, 1875

⁸³- Op.cit., pág.11. Sin embargo poco antes no tiene empacho alguno en criticar el excesivo sistematismo de Hugo y la generalización de Hegel, como si un término medio permitiera explicar la distancia entre diacronía y sincronía, no comprendiendo que el sistema del filósofo alemán juega igualmente con la dinamización dialéctica.

⁸⁴- Idem, pág.9. Hegel dedicó las mismas palabras al producto de la Biblia como representación del carácter nacional de un pueblo, cuando al comienzo se pretende acceder a toda su realidad una vez se ha fijado el estado de esa civilización. Vid. Estética, op.cit., tomo II, págs.312 y ss.

y por fin Salomón (dramático). Los testimonios parecen darle la razón según lo que conservamos. En Grecia primero aparece lo épico (siglo XII a.C.), continúa lo lírico (los arcaicos del siglo VII a.C.) para cristalizar en la dramática del siglo VI. Roma adopta la misma sucesividad con Virgilio, Horacio y Séneca respectivamente. Inconsistencias aparte⁸⁵, ignorancias interesadas (puesto que su conocimiento de la Literatura latina debía ser más común) también, su lucha porque estos mismos aspectos se produzcan en la época media o romántica le lleva a ver los mismos desarrollos cuando en los siglos X, XI, XII y XIII reaparecen los ardores épicos en los poemas caballerescos, que dejan paso al renacer lírico de los siglos XIV y XV con Dante y Petrarca, hasta la culminación dramática de Lope en el XVI. Frías ha usado la diacronía como sirvienta del sistema dinámico que cree poder defender, por ello sostiene que el esquema volverá en cierto modo a reproducirse⁸⁶ por causa de la pura manifestación del propio ser oscilante entre el Yo y el No Yo, entre la expansividad y la interiorización. Compartiendo sin desecharlo la doctrina dialéctica de Hegel, afirma que primero predomina el objeto sobre el sujeto (expresado en el género épico, narrativo o descriptivo), luego se manifiesta principalmente el sujeto sobre el objeto (género lírico) y por fin la relación mutua que incluye ambas visiones (dramática) en una "ley constante" bajo la cual las necesidades de relación del alma humana tienden hacia la sociabilidad⁸⁷. El resto del discurso es la superposición del fenómeno literario en general en su propia evolución, así si primeramente surge la Poesía, a ella le sigue la Prosa y por fin el aspecto productivo de sociedades evolucionadas en la Elocuencia, último estadio de la experiencia humana⁸⁸ cuando el hombre tiene a la vez la cabeza organizada y cultiva los impulsos del corazón. Todo el folleto acaba en una de esas generalizaciones tan del gusto de aquella época, importando a la vez la eternidad de los ciclos y la vinculación de los elementos históricos con la formalización, "pecado" repetido hace años por Frye, que en el fondo sigue pareciendo una asimilación, ya no triádica, de la dialéctica hegeliana. Y de alguna manera debían asumir el desarrollismo

⁸⁵- La confusión en la cronología bíblica según los testimonios escritos y la secuencia histórica, los desajustes en el conocimiento de la Literatura griega (comunes en su momento y hoy superados. Vid., por ejemplo, José Alsina, Teoría literaria griega, Madrid, Gredos, 1991).

⁸⁶- Idem, pág.15. Tal vez la imperfección del sistema es la rigidez antiespontánea. Por ese motivo supone que la vuelta no será obligatoriamente como la teoría de las edades sucesivas de Vico, por ser opuesto a la libertad humana.

⁸⁷- Idem, pág.18

⁸⁸- Idem, págs.28-30

histórico que sería pronto convertido en el evolucionismo de Brunetière.

Pero los preceptistas carecen de tiempo o de interés en mostrar cómo los géneros son a la vez inmutables y progresivos, era más efectivo encajar un sistema global y explicativo del que ya nunca habría de apearse el hegelianismo en la Poética y la misma inclinación en la globalidad poética, oratoria y didáctica. Así Alfaro (1876), de la Revilla (1877), Polo (1877), Rabal (1878), Arpa (1880), Mendoza (1884)...

Al llegar a estas alturas, casi en la última década, los géneros solamente seguían siendo un problema en cuanto las terminologías concretas (van añadiéndose referencias concretas como las apelaciones a la situación temporal de los géneros en pasado, presente y futuro a la manera en que lo extendió el conocimiento superficial de Vischer) y la colocación de algunos géneros híbridos y por consideración especial, la novela. Sánchez de Castro (1887) busca una división de la Literatura capaz de superar cualquier incongruencia. La mejor a su juicio se encuentra en la que se refiere a la finalidad, donde coincide con la archiconocida finalidad de la ley estética expresada en obras poéticas (belleza), oratorias o morales (bien) y didácticas (verdad), destacando que a la vez hay que buscar cada uno de esos fines en todas ellas en general. Él se refiere a dichas variedades como clases, puesto que género remite a un término filosófico que implica determinación y diferencias claras entre límites, que no se produce en modo alguno en las obras literarias porque se confunden los elementos de finalidad y por la existencia de composiciones (la historia y la novela) de clasificación confusa⁸⁹. La razón científica termina imponiéndose por un positivismo logicista: no hay verdaderos géneros (nos atenemos a ellos "para de algún modo arreglar el método y clasificar las obras"), la temporalidad y la transición genérica no pueden aceptarse (todo puede darse al mismo tiempo: "La Novela, como la Historia, como la Oratoria, como la Didáctica, es producto natural y espontáneo del espíritu..."⁹⁰) y los sistemas

⁸⁹- "La Historia ha de clasificarse entre las composiciones didácticas; pero tiene especialísimas condiciones, como expresión que es de la vida humana, poética y dramática de suyo; [...], tiene tanto de poética como de didáctica, sin dejar de ser, además, una verdadera obra moral y oratoria. [...] La Novela se confunde en ocasiones con la Poesía, [...]; pero hay novelas que, por su índole, asunto y condiciones externas, no pueden, en todo rigor, clasificarse de poéticas." Op.cit., págs.24-25

⁹⁰- Es aún más claro en el texto que sigue: "La teoría de la sucesión cronológica de estas composiciones literarias no descansa en base sólida; y, como dijimos al principio, los supuestos géneros en su desarrollo completo, en su perfección, podrán ser mas o menos propios de tales épocas o de tales pueblos; pero en su esencia, en su origen, son de todas las

tienen límites por cuanto "hay composiciones verdaderamente inclasificables" (memorias, prensa, discursos...) Que usan un lenguaje poético cuando su finalidad se escapa de esa manifestación y que reclaman un lugar en la libertad formal del espíritu humano⁹¹. Como vemos Sánchez de Castro simplemente constata errores en el sistema general que todos los demás suelen atender como excepciones, hecho que acaso pase al fin por su cabeza cuando en el tratado particular de cada género responda directamente a los principios que suponía mutables. Por ello apenas diferirá : Poesía (lírica, épica, dramática y clases complejas [bucólica, sátira, novela]), Oratoria (religiosa, política y forense), Didáctica (obras doctrinales e históricas) y los de clasificación dudosa.

Después de esta momentánea crítica, que si algo muestra es la imperturbabilidad del sistema triádico al ser ya imposible plantearse el hecho literario sin su concurso, las últimas preceptivas, a pesar de muy numerosas, mantienen un esquema demasiado similar, optando por olvidar definitivamente la denominación de géneros de transición (presentes en Milego (1887), Muñoz y Peña (1894) y poco más) para acabar englobándose en la categoría general de mixtas o complejas. Proponemos por ello un esquema general que, dependiendo de mayor o menor ejemplificación de formas genéricas, casi es un calco o plantilla que abarca a todas ellas en la definición de los géneros literarios:

Poéticas: lírica, épica, dramática, mixtas (didácticas, epístolas, sátira, bucólica, novela⁹²)

Oratorias

Doctrinales, didácticas e históricas

Al final solamente triunfan unas pocas ideas determinantes:

edades y de todos los pueblos, como producto espontáneo del entendimiento y del corazón del hombre." Op.cit., pág.26. Surge ahora, del propio conocimiento, un relativismo contrario a explicar el arte como unigenético, buscando las variedades genéricas a través de actitudes naturales del hombre: "...allí donde hubo un hombre que trató de convencer a otros, y de persuadirlos a hacer algo por medio de la palabra, allí hubo un orador." Ibidem.

⁹¹- Op.cit., págs.25-27

⁹²- Como veremos hay una cierta reticencia a considerar poética a la novela por la grave diferenciación entre verso y prosa. Por ello a veces aparece como obra de transición (de la Garza (1888), González Calzada (1890)) o como obra histórica o épica (García Calvo (1898). Incluso vueltas atrás clamorosas al someterla bajo el cuidado de la Retórica como Baquero Almansa (1897), por escribirse generalmente en prosa.

la ausencia de separación radical entre las fronteras genéricas literarias⁹³, la asunción de géneros mixtos como un cómodo desahogo de rigideces esquemáticas y explicación de fenómenos de cronología sin llegar al evolucionismo y la aceptación acrítica del esquematismo repetido hasta la saciedad desde hacía un cuarto de siglo⁹⁴.

⁹³- "En estos tres géneros no hay separación radical. Hay Poesía didáctica y Poesía oratoria; hay Oratoria poética y Oratoria didáctica; hay Didáctica poética y Didáctica oratoria. Y todo ello es Literatura." Navarro Ledesma, Lecciones de Literatura, Madrid, Imprenta alemana, 1902, 2ª ed. tomo II, pág.6

⁹⁴- Surroca y Grau (1900) no duda en remitir a Manuel de la Revilla y Sánchez de Castro para ahondar en el tema.

III-5-2 Géneros poéticos y prosaicos: diferencias entre el verso y la prosa. El lenguaje de la Poesía

Uno de los debates más interesantes en la complejidad del concepto premoderno de Literatura y de Poética es el que enfrenta el modo básico de presentación y de reconocimiento de las obras literarias: el verso y la prosa. El tópico, aún partiendo de Aristóteles⁹⁵ en lecturas erróneas, había traspasado las fronteras de la modernidad y seguía tratándose en los últimos teóricos del siglo XVIII. Checa Beltrán, al que resumimos, cita algunos testimonios interesantes que podemos ver como equidistantes, ya se trate de Luzán, para quien el verso es intrínseco a la Poesía, o de Batteux y su traductor, que pensaban que no era esencial⁹⁶. Abunda en su trabajo una cierta idea proclive a un momento de desinterés o de antiacademicismo en el cambio de siglo, cuando el debate sobre el verso suelto parecía anunciar un proceso contrario a la rigidez demostrada por Luzán⁹⁷. Lo cierto es que había sido así anteriormente, etapas en que se reivindicaba o etapas en que se consideraba algo externo. Incluso algo determinante para unos géneros en particular y no para toda la

⁹⁵- García Berrio, Introducción a la Poética clasicista, op.cit., págs.81 y ss. Aún así muchos autores interpretaban las ideas de Aristóteles a su manera y recomendaban el uso del verso para la Poesía bajo su magisterio, muy por lo común en las poéticas, pese a que el filósofo griego lo considerara secundario aunque en cierto modo conflictivo. Su verdadero interés residía en que la Poesía se explicase como ficción. Aún así dos pasajes de la Poética suelen citarse entre los intérpretes del tópico como argumentos a favor de ambos bandos. Tanto los que afirmaban que era necesario como los que opinaban lo contrario aludían los mismos ejemplos: cuando se quejaba de que se considerase poeta a quienes simplemente escribían en verso (caso de la comparación entre Homero y Empédocles) y cuando refería a las diferencias entre la Poesía y la Historia no por decir las cosas en verso o prosa (el ejemplo de Herodoto versificado). De cualquier modo se trata de un lugar común difundidísimo en las poéticas de los siglos XVI y XVII.

⁹⁶- Razones del buen gusto, op.cit., págs.67-71

⁹⁷- Op.cit., págs.294 y ss.

Literatura⁹⁸. Del mismo modo que ciertos géneros poéticos se vinculaban fundamentalmente, unos con la prosa (novela y comedia, esta última optativamente) y otros con el verso (épica y tragedia por lo común y lírica sin dudarlo), así también los géneros no poéticos podían ser versificados (casos extremos de algunas epístolas u otros tratados⁹⁹) o podían ser considerados poéticos por el uso de un lenguaje muy similar y de una sonoridad cercana a lo versual (por ejemplo, lo que podríamos llamar poemas en prosa). Tradicionalmente la oposición verso\prosa, llevada a sus máximos, partía de la oposición a la Retórica como ciencia que trataba del discurso (en prosa). Esa oposición se detenía en un primer nivel fónico-visual y en un segundo nivel, que podemos llamar lenguaje poético¹⁰⁰. Si esta oposición fuera perfecta no habría existido apenas debate específico, sino que el verso se habría designado a la exclusividad de la Poética y la prosa a la Retórica, junto a las doctrinas que diferenciaban los tipos de lenguaje perfectamente codificados. El no haber sido así se determinó por producto de muy diversas circunstancias: la existencia de géneros poéticos en prosa desde muy antiguo, la adopción del tratado elocutivo de la Retórica¹⁰¹ por las poéticas y los trasvases conocidos, la indefinición terminológica producida por la confusión sinonímica entre Poesía y Literatura cuando andando el tiempo la primera no se dedicó únicamente a tratar de los poemas (obligatoriamente en verso),...

En cualquier caso las poéticas, por lo general, habían sido renuentes a tratar de aquellos géneros que se desarrollaban fundamentalmente en prosa (la famosa novela), y aunque tolerasen internamente algunas especies que podían escribirse de una u otra

⁹⁸- Por eso Claudio Guillén recuerda que "la relación entre género y prosa o verso es una convención histórica, sumamente variable". Entre lo uno y lo diverso, op.cit., pág.177

⁹⁹- Recordemos la función memorística atribuida al verso, o al menos de la rima y del ritmo, y su uso en actividades pedagógicas en forma de recitados o cantables hasta épocas recientes en pleno siglo XX, si bien ya reducido a enseñanzas elementales.

¹⁰⁰- Vid. Jean Cohen, Estructura del lenguaje poético, Madrid, Gredos, 1984, pág.11

¹⁰¹- Lo que en el fondo demostraba que las técnicas elocutivas de la Retórica podían aplicarse a cualquier reflexión sobre cualquier tipo de lenguaje, material común a todo discurso humano; o lo que es lo mismo, una metáfora es un tropo que puede usarse en un poema, en un discurso oratorio o en una charla de café, y seguir siendo una metáfora. Y del mismo modo que la nomenclatura de estos fenómenos pasó a la Poética, así también a muchos otros campos del saber, como recuerda Bice Mortara en su Manual de Retórica, Madrid, Cátedra, 1991, pág.127

manera, el verso se había convertido en un tipo de marca de fábrica o requisito necesario para ser juzgada una obra con un mayor grado poético, canónico, valorativo y de prestigio¹⁰². Modernamente esta atribución que concede mayor valor poético al uso del verso no se sostiene en el ámbito de la Teoría literaria, si bien parece extenderse con una cierta naturalidad en otras esferas de la cultura humana. Cohen insiste en la equidistancia relativa: "Todavía hoy es corriente, incluso en círculos cultivados, la confusión entre verso y poesía, error éste que se debe denunciar."¹⁰³ La pervivencia de este viejo tópico surge en la época moderna, del paroxismo de lo poético dentro de la búsqueda de naturalidad expresiva que nació con el Romanticismo¹⁰⁴. La confusión terminológica ha supuesto inestabilidad, de tal manera que hoy día, incluso la omnipresencia de lo literario no ha determinado a lo poético sólo a una función, caso de Jakobson, sino también a un valor estético¹⁰⁵, un tipo de lenguaje¹⁰⁶, a un género (la lírica siempre

¹⁰²- En palabras de Cohen: "El hecho de que por oposición a la retórica, el término poética haya designado por largo tiempo las normas de la versificación, y sólo de la versificación, es una buena prueba del privilegio que generalmente se ha concedido a los medios propiamente fónicos del arte poético." Op.cit., pág.11

¹⁰³- Op.cit., pág.51. Y continúa: "Guardémonos, empero, de caer en el error contrario, como hacen los que en el verso denuncian un adorno inútil, o incluso una traba nociva al libre vuelo del pensamiento poético. El verso no es un revestimiento aplicado innecesariamente a un lenguaje cuyo destino poético se desarrolla a otro nivel.[...] Lo cierto es que el verso no es indispensable ni inútil, ya que el hecho de la poetización se desarrolla a ambos niveles del lenguaje, el fónico y el semántico." Idem, págs.51-52. Como vemos se trata, con otras palabras, del mismo argumento que Aristóteles utilizó: el verso no es determinante para la Poética.

¹⁰⁴- García Berrió, Teoría de la Literatura, op.cit., págs.168-169

¹⁰⁵- Confundido con el valor de literariedad, como denunció en su día Paul de Man y que García Berrió reunió como características diferentes de determinados textos artísticos. Teoría de la Literatura, op.cit., pág.119

¹⁰⁶- No nos vamos a detener en analizar esta espinosa cuestión puesta en el centro del análisis crítico desde el Formalismo ruso. Sólo adelanto que así como no basta el verso para la Poesía, tampoco el uso de una técnicas expresivas son suficientes. Dice García Berrió: "Bien entendido, no obstante, que ni cualquier iniciativa verbal con intencionalidad artística

es poética, pero se la puede juzgar prosaica en ciertos ejemplos) o a una tematología (como lo romántico se asocia a lo sentimental).

A finales del siglo XVIII, aunque algunos autores declarasen que el verso no era indispensable para la Poesía, es innegable que los principales géneros, los sancionados en la Poética, se correspondían con formas en verso (poema didáctico, poema dramático o poema lírico), siendo la ecuación Poesía=verso válida casi siempre. De ahí la diferencia taxonómica entre géneros literarios y géneros poéticos. Los segundos se incluían en los primeros bajo el nombre de Literatura (o Bellas Letras en estos años), que comprendía a otros géneros no poéticos: los históricos, los didáctico-morales y religiosos y la ficción novelesca que tardaría en encontrar acomodo entre lo poético.

Por ejemplo, Velázquez así lo precisa en sus Orígenes de la Poesía castellana: "La poesía, que no es otra cosa que una imitación de la naturaleza hecha en verso, consta de la invención y del metro, como de cuerpo y alma"¹⁰⁷. Otro tanto significa el verso para Losada (1799), incluido en la definición de Poesía ("imitación..., hecha en versos,...", pág.8). Pero los tratados distan mucho de confundir la Poesía con lo poético, de ahí el rechazo a considerar la forma versal como hecho poético en sí¹⁰⁸, pese a considerarlo un instrumento propio, "de que se sirve ordinariamente la Poesía a distinción de las demás artes imitadoras". El instrumento definitivo que distingue a lo poético de lo prosaico (todavía utilizado en sentido etimológico, desprovisto del concepto peyorativo a que la alta consideración dada al vocablo poético le opuso hasta hoy) es el uso del material lingüístico de una manera especial, ese segundo nivel a que se refería Cohen, la "locución poética", uno de los componentes de la sentencia, entendida como adorno de la fábula para Losada a imitación del manual de Juvencio¹⁰⁹.

asegura por sí misma la producción del efecto poético, ni se dispone de un caudal previo garantizadamente poético de estructuras y recursos retórico-expresivos." Op.cit., pág.124

¹⁰⁷- Málaga, Hrdos. de F. Martínez de Aguilar, 1797, 2ª ed., pág.60. Algo similar afirma Masdeu: "En la fábula en prosa no tenemos sino la sola materia de la poesía: pero en la fábula en verso tenemos juntamente materia y forma." en Arte poética fácil, op.cit., pág.51

¹⁰⁸- Para Losada, con el magisterio de Aristóteles y de Horacio, pueden existir poesías en prosa, y por lo tanto la señal poética debe residir en otros conceptos: para la poesía, la ficción, el numen y el estilo poético; y para la prosa, el artificio, el adorno y el estilo poético. Op.cit., pág.10

¹⁰⁹- Op.cit., pág.33. Junto a ella, los adornos de la fábula entre las partes de calidad eran para el padre Losada, la

No repetiremos las afirmaciones del capítulo III-4-3 sobre el lenguaje poético y su camino hacia el concepto más moderno de estilo, pero debemos recordar que los preceptistas habían opuesto la calidad de lo literario frente a lo no literario, no sólo en los géneros sancionados por las poéticas y retóricas, sino por el método preciso del reconocimiento de un lenguaje en el que se podían rastrear los principios elocutivos aplicables por sus conocimientos de la elocución retórica (en el plano educativo esta aplicación práctica no difería demasiado de aquella famosa **poetarum enarratio**). Si ya el lenguaje literario era reconocible por la aplicación consciente de ciertos elementos propios de la doctrina retórica (así lo creían firmemente), la locución poética se caracterizaba por una segunda elaboración, también en cierto modo basada en principios elocutivo-retóricos, que en el fondo se hallaban caracterizados por las imposiciones particulares que la forma versal precisaba: los acentos, las formas métricas, las sinalefas, las medidas...¹¹⁰. De tal manera que para Losada, la locución poética son "palabras y sentencias colocadas de manera particular, y diferente de la prosa" (pág.33) Si eso cumplen, no importa que falte la materialidad del verso. No desarrolla el padre Losada un tratado particularmente profundo frente a lo puramente retórico, sólo acierta a expresar que los pensamientos en poesía deben desdeñar lo trivial (lo que conducía a una rebaja en el tono, como se correspondía con la sátira y la comedia) y a repasar por encima las cualidades: claridad, majestad (por la

peripecia, la anagnórisis, los episodios, la máquina, las costumbres y la ficción.

¹¹⁰- Muchas de estas particularidades obedecían a cuestiones de gramaticalidad y agramaticalidad que los filólogos grecolatinos sancionaban para sus prácticas en verso y en prosa. De ahí el clásico uso de la palabra licencia, en latín **licentia** y opuesto a **vitium**. Es un elemento de raíz retórica, entre las virtudes de la elocución según Cicerón: consiste en faltar a una virtud por desviación, un vicio si es injustificado o una licencia si la infracción está justificada. Sobre esto dice Mortara Garavelli en su manual: "La idea de un permiso, o derogación (lícita) de las normas establecidas, responde a razones de lógica jurídica: si se contraviene la ley para cumplir un deber más fuerte que la obligación o que la prohibición que tal ley establece, la infracción no se considera una culpa. Cuando se aplicaba al uso de una lengua, el conflicto entre deberes se configuraba como una contradicción entre gramática y retórica, entre el hablar correctamente y el hablar bien (eficazmente), según la definición de Quintiliano, dominante en las escuelas." Op.cit., pág.131. Recordemos que para la Retórica clásica no sólo existe este sistema de vicio y licencia en el **ornatus**, sino también en relación con la **puritas** y la **perspicuitas**.

elección de las palabras) y la armonía (dividida por el número y medida en el verso y el período en la prosa)¹¹¹. Pero la presencia del verso no se limitaba a algunas consideraciones generales, también se aplicaba a la adecuación del metro apropiado para cada género, en algunos casos incluido en la propia definición y por tanto consustancial a él, como la Epopeya "...hecha con estilo magnífico y conveniente metro"¹¹², a la manera en que se había determinado en la historia de la Poética¹¹³.

En los albores del siglo XIX, volvemos nuestros ojos siempre a las versiones (pese a que las llamemos en ocasiones traducciones no lo son en puridad) de los trabajos de Batteux y Blair. El primero, que por prejuicios antiimitativos suele suponerse más cercano al Clasicismo, afirma en su primer libro que el verso sólo no basta¹¹⁴, son necesarios otros condicionantes. Parece que esta apreciación no era suficiente cuando Arrieta decide incluir una nota a pie de página insistiendo en que es posible y de hecho existían muy buenos poemas en prosa, como queriendo dar cuenta de que la imitación también era probable en prosa con la misma dignidad¹¹⁵. De cualquier manera, el comienzo de la versión del segundo manual, sobre Bellas Letras, en el tomo II, trae a colación las palabras

¹¹¹- Op.cit., págs.34 y ss.

¹¹²- Op.cit., pág.119. Esta antigua sanción venía autorizadísima por la tradición del hexámetro clásico y la conversión en otro tipo de metro especial tras el Renacimiento, en España las octavas reales. Que la métrica defina a un género es una posibilidad raramente admitida, recordemos el artículo de Nicasio Salvador, "El Mester de Clerecía, marbete caracterizador de un género literario", en AA.VV., Teoría de los géneros literarios, op.cit., págs.343-371, decidiéndose por la marca de la cuaderna vía, a nuestro juicio insuficiente en cuanto a la posible aceptación de un esquema métrico como rasgo único pertinente.

¹¹³- Alastair Fowler, pese a su filiación ejemplificatoria exclusivamente anglosajona, recuerda que este principio surgió en la Antigüedad con Quintiliano y Horacio, pero que progresivamente fue convirtiéndose en menos estricto y riguroso. En Kinds of Literature, Oxford, University Press, 1982, págs.220-221

¹¹⁴- Principios filosóficos..., op.cit., 1797, tomo I, pág. 120

¹¹⁵- Idem, pág.121. Citado además por Checa Beltrán, Razones del buen gusto, op.cit., pág.71. Creo que dicha apuesta de Arrieta es necesario juzgarla en mitad de la polémica filosófica sobre la creación imitativa, y no en la pura batalla preceptiva, que tenía perdida frente a casi todos los neoclásicos.

del abate francés, sobre los orígenes de la Poesía. También este tópico parecía exento de duda en la Teoría literaria: la Poesía, asociada al canto primitivo y a la religiosidad, tenía un origen común con la música y se dio antes que la prosa¹¹⁶. Esa misión sagrada la convirtió significativamente en algo perdurable. Arrieta aún tuvo oportunidad de enmendar la plana a Batteux un poco más, ya que éste sólo trató de Poesía y Elocuencia, en perfecta división verso\prosa, cuando siguiendo los criterios enciclopédicos de Marmontel, el vasto territorio de la Literatura incluye todas las artes del espíritu y la imaginación¹¹⁷, lo que quebraba la ecuación perfecta Poética-verso y Retórica-prosa. El mismo Arrieta tenía ideas concretas al respecto, aún compartiendo con los clasicistas la selección retórica del lenguaje poético ("no es el ordinario"), hubo de recurrir a Marmontel para de alguna manera afrontar el aspecto no estrictamente mimético de la Poesía. La verdadera Poesía es una "imitación en estilo armonioso", no estrictamente en verso, y debe de afectar a la imaginación y al sentimiento. Bajo ese aspecto filosófico se preocupó de soterrar una gran crítica, fijándose en esos conocimientos del espíritu podemos avanzar que la "Poesía no es sólo diversión, serían sólo copleros"¹¹⁸. Oteamos en el horizonte de Arrieta un reconocimiento explícito de que la traducción de Blair y su definición de la Poesía como lenguaje de la imaginación había superado a los criterios de Batteux, que debían afrontar una cierta simplificación: la Poesía no se encuentra sólo en el verso, quizás tampoco en la aplicación de unos recetarios que no bastarían nunca para, en su aplicación, crear obras poéticas.

El asedio del manual de Blair-Munárriz es en este aspecto, salvada la imitación en forma versificada como gran requisito, un manual más claro y partitivo. Se limita a constatar un hecho irrefutable: el lenguaje de la Poesía se encuentra "formado por lo común en números regulares"¹¹⁹, se distingue claramente de los otros géneros y se expone un tratado de versificación adaptado a las condiciones patrias¹²⁰. Se trata de un clásico trabajo que

¹¹⁶- Op.cit., págs.I-XXVIII. Más adelante trataremos de esta afirmación con más detenimiento.

¹¹⁷- Op.cit., 1802, tomo VI, pág.XVIII

¹¹⁸- Op.cit., 1801, tomo V, págs.439-465

¹¹⁹- Lecciones de Retórica, op.cit., tomo III, pág.306

¹²⁰- No voy a penetrar en las complejidades de la métrica por considerarlo innecesario y suficientemente particular como tratado independiente. En ese aspecto hace ya años que José Domínguez Caparrós dedicó su tesis doctoral a las teorías métricas de este período y de estos mismos preceptistas. Poco debo añadir a un buen trabajo, suficientemente representativo de

asocia los principios de la Retórica elocutiva al material que forma las composiciones en verso (poéticas) y en prosa, que conforma la elocuencia y la historia, en donde sitúa a la novela.

Los siguientes manuales persisten en la vieja incidencia en este dilema tan simplificador¹²¹, partiendo los géneros y delimitando una locución especial, en ocasiones coincidente con la retórica, para la Poesía. Hermosilla (1826), por ejemplo, divide a las composiciones en verso y prosa, sin determinar otra posibilidad que la afirmada para las obras poéticas¹²². La versificación es parte del estilo poético, que realmente se distingue por unas diferencias difíciles de fijar, y que principalmente responden a esos criterios gramaticales a que nos habíamos referido como licencias de la poesía, particulares por presencia acumulada: así las licencias ortográficas, el uso de arcaísmos y latinismos, las perífrasis, ciertas inversiones atrevidas y un mayor uso de epítetos y de figuras y tropos en general¹²³.

Un tratado ejemplar sobre la pertenencia exclusiva del verso a la Poesía hasta el punto de no plantearse la posibilidad contraria, acompañado de un capítulo sobre locución poética, es el poema de Martínez de la Rosa. Si el hecho de escribir un poema didáctico a imitación de Horacio y Boileau para sancionar un tipo

las ideas de estos autores. Vid. Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX, Madrid, CSIC, 1975. Respecto a la partición verso\prosa, dedica unas páginas (págs.56-59) en las cuales analiza ciertas contradicciones de los preceptistas, que él atribuye a su condición de tratados de Retórica. Apunta como resumen: "La balanza se inclina a favor de los que ven en el verso un adorno de la poesía", apostillando las diferencias actuales (cuando solemos pensar en el verso como ritmo métrico) en el significado de poesía, más estricto que el de ellos. Op.cit., pág.59

¹²¹- Checa Beltrán se lamenta de la cerrazón y el dogmatismo de los preceptistas, además de poner en solfa la raíz misma de la discusión en los albores del romanticismo.

¹²²- Aún así destina a las novelas entre las obras poéticas, por condiciones semejantes del estilo. De ese modo Mata había entrevisto la propiedad poética en el lenguaje poético, también llamada poesía de estilo, que es "aquel modo peculiar de hablar que tiene la poesía, y por el que se distingue de la prosa." En Elementos de retórica y Poética, op.cit., pág.132. Hermosilla hace también otra concesión al incluir entre los Suplementos parte del estudio que Moratín hijo dedicó a la comedia, donde en la propia definición se permite la opción de escribirlas en prosa, no siendo más que reminiscencias de una antigua tradición clasicista. Op.cit., tomo II, pág.XI

¹²³- Op.cit., tomo II, págs.124-139

de Teoría literaria ya es un síntoma representativo de la rigidez del autor, no lo es menos que en las explicativas Anotaciones no justifique esta diferencia ya que no lo consideraba en absoluto necesaria. Así pues el capítulo sobre la versificación trata sobre la explicación de las distintas formas métricas y su uso apropiado a cada forma genérica. El tratado sobre la locución, el Canto II y sus notas posteriores, sí permiten entrever cuáles eran los condicionamientos que separaban las obras poéticas de las demás, aún en la selección de vocabulario según el decoro que lo convertía en más riguroso que el de la prosa: "Mas por lo que respecta a nosotros, debemos ser muy cautos en la admisión de voces, no olvidando nunca que es muy distinto el lenguaje poético del de la prosa; y si bien es cierto que no han llegado a señalarse con exactitud los límites respectivos de uno y otro, cual hubiera..."¹²⁴ No obstante tampoco es ciega la creencia de Martínez de la Rosa en las virtudes del verso por sí sólo, aceptando un valor poético restringido a la oposición a la prosa y a sus conocidas licencias: "El lenguaje poético es tan diferente del de la prosa, que aún descomponiéndolo y deshaciendo los versos, debe conservar aquella calidad, [...]. Distínguese sobre todo el lenguaje poético del prosaico en la elección de palabras, en el artificio de su colocación, en el uso de epítetos y en la viveza y osadía de las figuras, que la prosa no puede consentir. El fundamento de esta diferencia consiste en que al poeta se le supone inspirado, arrebatado de entusiasmo, deseoso de pintar los objetos a la imaginación; y que el prosador discurre, intenta convencer, y si eleva su tono a fuer de poeta, ya se asemeja a un delirante."¹²⁵ No cabe una mayor defensa de la particularidad poética y del unívoco aspecto que se enfrenta a la oratoria. Respecto del lenguaje poético, aparte del cuidado extremo en las licencias que permiten la elegancia y el decoro, poco añade a lo dicho por Hermosilla por más que se detenga a ejemplificar con autores españoles. Así pues el lenguaje poético admite el uso de extranjerismos en mayor medida ("La poesía es más atrevida que la prosa para adoptar voces peregrinas, pues que ésta se contenta con tener una palabra exacta para expresar cada idea.", pág.261), el uso de hipérbatos en mayor medida ("Esta libertad, usada con templanza, no sólo da variedad al estilo poético, sino que lo eleva sobre la prosa, que no tolera tanta latitud.", pág.263), y así en adelante. Por esa distancia se preocupa Martínez de la Rosa en mantener un punto de exaltación relativo, medido, controlado en su justo medio. La diferencia no es causa baladí, sino la búsqueda de la mayor dignidad de la Poesía: "Todo cuanto contribuye sin traspasar los límites de la lengua, a distinguir el habla poética de la prosaica, contribuye

¹²⁴- Op.cit., pág.257

¹²⁵- Idem, pág.259

al mismo tiempo a dar nobleza y elevación a la poesía."¹²⁶

Durante los siguientes años suele incidirse con absoluta normalidad en la calidad del verso y en la exclusividad de unas licencias poéticas. Por ejemplo, en el Curso elemental de Poesía, bajo los acrónimos de DCM y CP, se insiste en la definición de Blair, considerando el metro una calidad esencial a la Poesía junto con las consabidas licencias poéticas¹²⁷. Otro tanto podemos decir de las distintas poéticas en forma de poema didáctico que aparecen en estos años como las de Pérez del Camino (1829), de la Avecilla (1834) o Rafael de Crespo (1839). Aicart, en su Diccionario de la rima, un tratado de métrica, se ve sin embargo en la necesidad de actualizar el problema. No reside la Poesía en el uso del verso sino en la mimesis: "La poesía de las cosas existe y puede existir sin el verso; el verso sin el lenguaje de la imaginación y de las pasiones, nunca producirá una verdadera poesía."¹²⁸ La definición de Blair había alterado el sentido poético de una manera irreversible pero todavía persistía la machacona lista de licencias, en muchos casos de alteraciones gramaticales o de hitos del evolucionismo lingüístico¹²⁹.

La estructura que pronto habrá de convertirse en corriente para las preceptivas decimonónicas parte, como es sabido, del trabajo de Gil de Zárate (1842). En él se nos muestra el ejemplo base de lo que sucederá después. Recordemos que pone especial énfasis en dedicar algunos capítulos a explicar las reglas estéticas y retóricas que afectan a todo el fenómeno literario. En este aspecto, después de analizar las particularidades del verso, después de analizar las particularidades de estos escritos (versificación, métrica, ritmo...), considera preciso aclarar que hay dos maneras distintas de expresar nuestros pensamientos: el estilo poético y el de la prosa (pág.97). Esto no se sanciona con el mero hecho de la versificación, como ejemplo dispone en prosa dos poemas, uno de Fray Luis y otro de Gregorio Salas, para mostrar claramente las diferencias del primero, que nunca pasarían por un texto en prosa ante la profusión de elementos señaladores del estilo poético (págs.98-99). Esas alteraciones del sentido normal de frase, en diferentes niveles (fonológico, morfosintáctico y semántico), son las que muestran una bifurcación clara, una irremisible bipartición: "... la buena

¹²⁶- Idem, pág.265

¹²⁷- Barcelona, Torner, 1828, pág.7 y págs.363-370, respectivamente.

¹²⁸- Barcelona, Vda. E hijos de A. Brusi, 1829, pág.6

¹²⁹- Por ejemplo: el aumento de alguna sílaba (pece), supresiones (a dó), supresiones en medio (espirtus), desatar una sílaba (jüez), uso de masculino por femenino (el alta sierra), faltar a ciertas construcciones (y mis ojos pasmaron), arcaísmos e inversiones. Op.cit., págs.28-31

prosa puesta en verso puede no ser poesía, por faltarle ciertas circunstancias propias de esta, y viceversa, la buena poesía hace también mala prosa, por el efecto contrario, por tener ciertas cualidades que no convienen a la prosa. En otros términos: la poesía prosaica es mala, y también lo es la prosa poética. Luego hay gran diferencia entre el lenguaje de la prosa y el de la poesía."¹³⁰ Esta doble valoración¹³¹ no es homogénea, delega sobre el estilo poético (que Gil destina a los géneros poéticos solamente), sobre la Poesía en general, las condiciones que su criterio concedía a la literariedad¹³². Pero a diferencia de otros que habían creído descubrir entre los efectos elocutivos poético-retóricos la raíz de la Poesía, el efecto estético que había situado a ésta en el punto máximo de esencialización de la belleza. A esa situación no podía aspirar la prosa porque su interés y sus medios no se lo permitían: "Porque la prosa está destinada a contenerse en la esfera de la realidad, mientras la poesía vive en las regiones de la imaginación. Así como su forma exterior, el verso, es una cosa que no existe en la naturaleza, del mismo modo su objeto va también más allá, y su vuelo sube a donde no existen seres reales. La imaginación del hombre, su pensamiento, penetran donde el lenguaje usual no puede seguirlos; para trasladar lo que allí vemos, lo que allí sentimos, necesitamos de un instrumento más poderoso, más eficaz que la prosa, y este instrumento es el verso que todo lo puede, y sólo él lo puede todo. La audacia es en él naturaleza, y le está bien como sienta bien al fuerte."¹³³ La ecuación poesía\verso frente a prosa permanece inalterable; la selección especial, una vuelta de tuerca más al sistema retórico-elocutivo, insiste en la radical separación de todo lenguaje, incluido el literario en general¹³⁴.

¹³⁰- Op.cit., pág.99

¹³¹- No me detengo a resumir las licencias que enumera Gil de Zárate, en nada distintas a las que habían venido justificando las poéticas y retóricas: el uso de epítetos, la selección del vocabulario, los hipérbatos, las propias figuras y tropos...

¹³²- De ahí su desdén por las zonas mestizas, contra la prosa poética: "La prosa no puede en esto elevarse nunca a la altura de la poesía y cuando lo intenta, se hace enfática y ridícula.[...] En esto nos fundamos para desechar lo que se llama prosa poética, la cual, en su género, nos parece tan mala como el verso prosaico." Op.cit., pág.106

¹³³- Idem, pág.107

¹³⁴- Lázaro Carreter nos recuerda los criterios académicos del siglo XVIII dentro de la tradición clasicista. Estos criterios renovaban el lazo con las retóricas y poéticas afirmando que el lenguaje literario se apartaba del lenguaje común. Era un uso de construcciones figuradas que no se daban en

El engrandecimiento del concepto de Poesía lleva aparejado para Gil de Zárate el ascenso contiguo del verso como su vehículo natural. Ya sabemos que su sistematización genérica se basa en esta dualidad al rechazar cualquier otra clasificación por inútil: escritos que sólo admiten la prosa, que deben estar en verso o que admiten ambos usos: "Y como el género en que esto último sucede, es principalmente el dramático, no habiendo otro notable que merezca por esta razón clasificación particular, dividiremos a todas las composiciones literarias en composiciones en prosa, composiciones en verso y composiciones dramáticas."¹³⁵

Las diferencias perduran, el lenguaje poético y el prosaico predeterminan los géneros, pero para algunos autores la diferencia no es tan extrema, Fernández-Espino la reconoce sólo de grado¹³⁶ y Coll y Vehí, como siempre, procura una explicación más natural y al mismo tiempo más filosófica. La versificación es solamente parte de la forma de la obra poética: "El plan de la obra y la elocución constituyen, digámoslo así, su forma interna, que hace resaltar el poeta, dando también una forma artística al lenguaje o elemento exterior, por medio de la versificación."¹³⁷ El factor del verso es un hecho más del aspecto poético, simplemente el externo, el visible, una forma artística que precisa de una técnica y que como sirve para realzar la perfección de la forma: "...puede considerarse la versificación, si no como absolutamente esencial en la poesía, a lo menos como su lenguaje más propio y su exterior distintivo."¹³⁸ El término medio establecido como normativa general de la Preceptiva conduce

su valor natural y que era preciso controlar de alguna manera. Es un esbozo del "desvío" que pronto habrá de poner de manifiesto la Teoría literaria moderna con la Estilística y el "extrañamiento" del Formalismo. Vemos por ello una corriente que abraza los siglos en la común aceptación de que la lengua literaria no es la misma que la común. Vid. Estudios de lingüística, Barcelona, Crítica, 1980 (Ed. 2000, págs.193 y ss.)

¹³⁵- Idem, pág.175

¹³⁶- Elementos de Literatura General..., Sevilla, Geofrín, 1847, págs.40-41. Se nos advierte sobre la simple diferencia de grado, pues todo el lenguaje literario, poético o prosaico, se realiza mediante similares mecanismos expresivo-retóricos.

¹³⁷- Elementos de..., op.cit., pág.195. Respecto de la elocución nada nuevo añade. Resaltemos sin embargo que no duda en considerar en sus Diálogos literarios que las diferencias entre poesía y prosa son mínimas en cuanto a ciertos elementos como el ritmo (más armonioso el primero y más vago el segundo), ya que las leyes que rigen a ambas modalidades son las mismas. Op.cit., págs.322-333

¹³⁸- Idem, pág.203

a Coll a rechazar tanto la excesiva naturalidad de aquellos que huían del verso en el teatro como de los que basaban todo su interés en la musicalidad: "El público español más fácilmente incurre en el defecto de olvidar el fondo de la obra cuando la sonoridad de una buena versificación embelesa su oído."¹³⁹ La disolución en los componentes de fondo\forma del objeto artístico había solucionado un problema: el verso podía considerarse la forma externa de lo poético, parte integrante pero no vital, que descansaba en la totalidad englobada en el binomio fondo\forma. De tal manera que la técnica empezaba a considerarse una cobertura ajena a lo intrínseco poético por las lógicas tendencias disolutivas de la referida bipartición. Aunque en general, Coll apreciaba la clasificación genérica entre obras poéticas (en verso) y obras literarias no poéticas, y esa asociación se manifiesta en sus consejos sobre el metro de los diferentes tipos de poemas épicos o dramáticos¹⁴⁰.

Los continuadores tienen especial interés en recalcar que la Literatura se compone de ambos tipos de escritos, como cuando Fillol la define de "ciencia y arte a la vez que nos enseña a formar todo género de composiciones en prosa y verso..."¹⁴¹ Pero así como la imaginación aplicada a las obras poéticas relega al verso a una forma externa, la imaginación aplicada a ciertas obras en prosa, la novela, no basta sin la inclusión de un elemento especial que sea también su cobertura. Fillol comienza a aventurar la dignificación del estilo poético en prosa, tan válido como aquel cúmulo de licencias: "debemos distinguir entre la prosa literaria y no literaria, la propia para la bella y amena literatura y la peculiar sólo para la instrucción o investigación de la verdad."¹⁴² Aunque nada avance que no sea la propia finalidad estética, sí es posible vislumbrar un criterio más moderno hacia el estilo personal menos mecanizado por la presencia de elementos de la elocución retórica.

Pero la tradición marca una raya fronteriza entre el prestigio y el razonamiento. Espar, autor de unos Elementos de Poética (1861), discute con el Diccionario de la Academia, su definición de Poesía. Para él es algo esencial a la formulación estética: la expresión de lo bello por lo común en verso, pero no "toda composición en verso", y lo explica con exactitud. Puede haber poesía sin verso (se pueden producir efectos poéticos por el uso de expresiones determinadas, armonías...) Y verso sin poesía (cantares de ciego, los bailes...). sin versificación

¹³⁹- Idem

¹⁴⁰- Recordemos que algunas formas métricas y subgéneros se llamaban especies, clases o géneros al nivel de la poesía épica o dramática hasta la reordenación hegeliana.

¹⁴¹- Sumario de lecciones de..., op.cit., pág.20

¹⁴²- Idem, pág.79

puede haber poesía porque ésta radica en la imaginación, en la fantasía creadora, en la explanaación de la belleza (pág.9-10). Sin embargo el catálogo de géneros no comprende a ninguno que carezca de versificación entre las especies exegética y dramática.

Hay algunos preceptistas que se niegan a asumir la lateralidad o la secundaria posición del verso. Canalejas, en una atrevida actitud, no puede asumir que el verso sea una cobertura, el ropaje externo de una estética de la belleza transida de efectismo, sino parte esencial, íntegra: "No es por lo tanto la palabra rítmica una mera forma exterior, un ropaje, una vestidura, cuyo uso y empleo depende de la voluntad del artista: es, por el contrario, esencial, característica integrante en la poesía hasta el punto de que el espíritu humano, ni realiza ni siente la belleza poética, sino cuando la inspiración se expresa en la forma melódica y armoniosa de los ritmos.[...] No olvidemos que la palabra en la poesía no es un elemento externo, independiente, sino que es parte integrante, esencial, del arte, y debe aparecer vivificada y, por lo tanto, sometida a las leyes de la armonía."¹⁴³ De alguna manera el efecto o la impresión estética debía buscar un elemento material, un vehículo que sirviera de camino, no una simple impresión, un evanescente impresionismo una tematología determinada.

Pocos siguieron el ejemplo de Canalejas cuando el triunfo binomio fondo\forma fue total y la clasificación de Coll volvió a darle acomodo natural a los componentes externos de la obra poética. Además el engrandecimiento del vocablo Poesía se hizo tan enorme que todos eran conscientes de la debilidad de sus acercamientos; era mejor admitirlo con claridad. Por ejemplo Álvarez Espino (1870) empieza definiendo por negación: la Poesía no se define por el ritmo, ni las figuras, ni el verso..., ni ningún otro de sus tradicionales mecanismos que no sea la emoción estética (pág.29). El verso es secundario, algo usado "por lo común", preciso para algunas composiciones (las mismas que hoy sentimos como literarias menos la novela), pero ni la métrica ni las secuencias de licencias poéticas (casi siempre las mismas) dejan de exponerse por obligación o por costumbre. Pongamos otro ejemplo similar, el Programa... (1873) de Campillo reproduce el esquema de Coll: el verso es la forma externa de la Poesía y el estilo poético se reconoce en el uso de epítetos, imágenes, figuras pintorescas y patéticas, hipérbatos, arcaísmos y otras licencias gramaticales; pero la Poesía no "consiste en el lenguaje poético ni en el verso" (págs.21-22). Poco añade su manual de 1876, excepto aceptar entre las formas externas de la Poesía junto al verso, el lenguaje poético y la rima.

Las tendencias esquemáticas, por las teorías esclerotizadas en los últimos años de las preceptivas, ofrecen muchos testimonios en la tendencia general a desembarazarse del verso, que apenas se propone como necesario en las definiciones de

¹⁴³- Curso de..., op.cit., tomo I, 1867, págs.217-218

Poesía al haber trascendido la representación de la belleza en la propia palabra, ajena a su sometimiento a metro alguno ("el sentimiento es la base principal de la poesía", y "no es esencial la versificación en la poesía y su transcendencia es secundaria a la Belleza")¹⁴⁴ Pero la división genérica no sufre trastorno alguno, sino acomodo a la común división. El rechazo general al verso (en cuanto rasgo necesario y determinante) también encuentra un mismo acomodo en las definiciones de Poesía: se recurre a hablar de "estilo armonioso" (Giménez Lomas, 1881, pág.20) o de "forma artística" (Espantaleón, 1881, pág.115), cuando lo poético no puede circunscribirse a una manera particular de exposición¹⁴⁵. La voluntad de crecimiento suele chocar con las necesidades de la pedagogía.

Un caso curioso, aparte de los manuales, es el prólogo al tratado versificatorio de Trueba, cuyo singular título (Arte de hacer versos al alcance de todo el que sepa leer) remite a las diferencias entre hacer versos y hacer Poesía. La sacralización general del concepto le conduce a presentar una especie de **captatio benevolentiae**; parece decirnos que sabe que hacer versos no es única mecánica para ser poeta ("hay que nacer poeta"), ya que puede expresarse en verso y en prosa¹⁴⁶, mientras apela al talento, al verismo en los sentimientos y a la sensibilidad. Por otro lado los géneros poéticos no dejan de distinguirse de los demás por ese concepto.

Un manual de Preceptiva, a estas alturas del siglo, puede tal vez poner en duda circunstancias consideradas secundarias (como ahora lo son la presentación en verso o en prosa, ya que la

¹⁴⁴- M. de la Revilla, Alcántara García, Principios generales..., Madrid, Iravedra y Novo, 1877, 2ª ed., tomo I, pág.209 y pág.224, respectivamente.

¹⁴⁵- La armonía no es un constitutivo esencial del verso, sino un producto, una impresión de muchos factores, a la que se recurre por la común opinión de que el origen de la versificación se asociaba a la música. Por tal razón no se trata en los manuales de Preceptiva como carácter esencial del verso, ni en el siglo XIX (vid. Domínguez Caparrós, Contribución al estudio..., op.cit.) ni más recientemente (vid. Rudolf Baehr, Manual de versificación española, Madrid, Gredos, 1989).

¹⁴⁶- Por ese motivo critica las definiciones oficiales del Diccionario de la Academia (era deudor todavía del Diccionario de Autoridades al que las sucesivas ediciones del siglo XIX habían tratado de poner al día sin excesivo éxito hasta la de 1883, un gran paso adelante a decir de Rafael Lapesa en El español moderno y contemporáneo, op.cit., págs.227-229), que pese a todo incluía la posibilidad de textos carentes de versificación como las novelas o los efectos de las imágenes poéticas (y a modo de ejemplo se nos dice: "esta obra aunque tiene versos carece de poesía"). Op.cit., Barcelona, Bastinos, 1881, págs.5-6

prosa no es un elemento perturbador, sino una manera de escribir basada en las mismas circunstancias que la locución poética: las que se derivan de ser lenguajes figurados, escritos con esa intención¹⁴⁷ y con los mismos mecanismos retórico-elocutivos), y aceptar anomalías o supuestas contradicciones si vienen precedidas de criterios de autoridad (la comedia o la novela), pero nunca pondrá en duda el esquema general. Sánchez de Castro (1887), citado siempre como un gran clarificador, se queja de la división prosa\verso en las obras literarias por ser incompleta y sujeta a confusiones ("hay obras en prosa que son poéticas" y decir versificadas es referirse a la mera forma exterior, pág.23)¹⁴⁸. Lo necesario es que si el fondo es bello, lo sea también la expresión (la locución poética) y la forma. Por ello puntualiza: "Algunos autores dicen: **por medio de la palabra rítmica**; sosteniendo que la versificación es elemento indispensable, esencial de la Poesía, y niegan, por tanto, que exista verdadera poesía donde no hay lenguaje rítmico. Esta teoría peca de rigorista. La versificación es el lenguaje propio de la Poesía; pero no puede negarse que hay obras poéticas que merecen el nombre de poesía sin esa cualidad. Por de contado, en la misma prosa cabe un cierto género de ritmo, y teniendo una obra de fondo bello una forma bella, un lenguaje y un estilo bellos, no puede ser excluida de la Poesía."¹⁴⁹ Todo quedaría perfectamente reglado si bastara con encontrar ese medio aplicado de locución y estilo poético (en ello aplica su lección 25, sin mayor novedad que algunas críticas a la Literatura de su época por la excesiva naturalidad de la expresión¹⁵⁰, rayana en lo vulgar, y sonoridad, abuso del consonante en la rima), pero lo poético (para ellos la Poesía) verdadero forma parte del esquema estético (por ello propone el ejemplo de que la traducción de la Iliada a otro idioma dejaría de ser poesía al perder muchas de sus bellezas, cuando no parece suceder así). Como justo esta formulación echaría abajo todo el sistema, los géneros se dividen de una manera natural con excepciones: Literarios, poéticos (en verso), y no poéticos (en prosa que son los oratorios, didácticos

¹⁴⁷- La Poesía no está en la forma (verso o prosa) sino en la intención, dirá Mudarra en sus Lecciones de Literatura..., Sevilla, Ariza, 1876, pág.197

¹⁴⁸- Es importante reproducir una nota a pie de página en donde justifica la elección de la palabra prosada: "Los autores emplean siempre la palabra prosaicas para indicar las composiciones en prosa; pero en castellano, la palabra prosaico tiene una significación muy distinta, análoga a vulgar y grosero.", Op.cit., pág.22

¹⁴⁹- Op.cit., pág.39

¹⁵⁰- Sin duda pensando en los debates sobre Realismo-Naturalismo.

y complejos). Todavía, casi en 1890, la distinción verso\prosa es la base de la distinción genérica y la marca, el signo inequívoco de los géneros de creación: "Aunque no sea indispensable la versificación para que haya poesía, el verso es la forma propia, adecuada y natural de las obras poéticas, y la que se ha empleado y se emplea casi siempre; porque es la forma del lenguaje expresiva y bella por excelencia; y al fondo bello que la obra poética tiene, corresponde también la forma más bella posible."¹⁵¹ Los procesos de movilidad connaturales a la Preceptiva son siempre de signo contradictorio. Su inmovilismo, su legislación más o menos razonada, suelen coincidir con tendencias disolutivas: vemos que lentamente se suceden los testimonios hacia la consideración del verso como un rasgo convencional de la literariedad y la locución poética como el producto de una personal voluntad de estilo del autor. Por otro lado, el aspecto formal, externo, de la elocución Retórica (de una falsa Retórica pero la única posible para ellos), metaforizados en el ropaje y el vestido, son muy fáciles de conducir en el binomio fondo\forma hacia la diáspora de la relevancia poética pero también hacia la radicalidad de la diferencia verso\prosa, con los borrosos límites entre poesía-verso¹⁵². El gran fenómeno supragenérico de la Literatura hacía uso de un lenguaje especial, elaborado artísticamente, ya fuera en verso o en prosa¹⁵³.

En los últimos años va perdiéndose el rastro del verso excepto como forma externa de la obra poética, junto a aquellos factores que se derivaban hacia el revestimiento: los que comprenden la elocución poética en general¹⁵⁴. Pero a la vez sucedía que algunos otros preceptistas preferían hacer hincapié en la esencialidad del verso como contenedor del poema y parte necesaria: Giner de los Ríos (1892), Garriga y Montpalau (1894), aparte de la tradicionalistas ideas de Campoamor al respecto (cree firmemente que el verso es un lenguaje perfecto y el de la

¹⁵¹- Op.cit., pág.158

¹⁵²- La oposición verso\prosa era frontal para Hegel, una era la manera de escribir contraria a la otra, no la complementaria, además de contener un significativo prejuicio entre el sentido +poético del primero y -poético del segundo. Vid. Szondi, Poética y filosofía..., op.cit., pág.267. También Hegel, por su formación humanística, distinguía a la expresión poética por su locución (al modo clásico de los retóricos) particularísima. Vid. Estética, op.cit., tomo II, págs.262-301

¹⁵³- Como modernamente afirmaba Anderson Imbert, apud Lázaro Carreter, Estudios de Lingüística, op.cit., pág.163

¹⁵⁴- Por ejemplo, González Calzada (1889), Rodríguez Miquel (1890), Santamaría del Pozo (1891), Rubio y Cardona (1891)...

prosa un imperfecto medio de expresión)¹⁵⁵. Otros sin embargo empiezan a darse cuenta de la artificiosa separación y se justifican: García Al-Deguer y Giner de los Ríos presentan su Curso de Literatura española, una historia de la Literatura, de esta manera sólo por no innovar, aunque reconocen que es una separación formal como sabemos por los ejemplos de la novela (definitivamente poética) y de la comedia¹⁵⁶. Pero en definitiva, nada parecía haber cambiado, las excepciones se mantenían, las ejemplificaciones tenían un sentido canónico en cuanto a autores y obras y las divisiones genéricas procuraban sostenerse contra viento y marea entre los embates de la Literatura de su época, a la que procuran ignorar. Sin duda no fueron capaces de evitar caer en los tópicos que se arrastraban desde antiguo¹⁵⁷ y aún contribuyeron a desnivelarlos al asumir nuevas polarizaciones, entre ellas la que sitúa a la Poesía en un estado de adoración.

¹⁵⁵- Poética, Valencia, Pascual Aguilar, 1890, págs.163-169. Son reminiscencias de su polémica con Valera acerca de lo que es realmente la Poesía. Como ejemplo de sus doctrinas elocutivo-retóricas, Campoamor coincidía en que el lenguaje poético es un nivel más depurado del lenguaje figurado, con los condicionantes que le son propios: "Sólo el ritmo separa el lenguaje del verso de la prosa"(pág.130). Sin duda la naturalidad había triunfado en el tono elegido por los románticos como ideal en la lengua literaria.

¹⁵⁶- Madrid, Biblioteca Andaluza, 1899, pág.VIII

¹⁵⁷- Cohen insistía en que hoy día aún existía esa confusión entre verso y poesía y la tendencia a hacer del primero un adorno inútil. Op.cit., pág.51

III-5-3 Géneros poéticos: la Lírica

No en vano voy a referirme primero a la Lírica entre todos los géneros posibles, pues en los tiempos modernos va a representar para el universo de los lectores aquello que esencialmente contiene a la Poesía dentro de sí. Junto a ello las derivaciones terminológicas y las confusiones de estatus tan significativas que son parte integrante de la modernidad del Romanticismo, de tal manera que jerárquicamente empujará a los defensores de la Épica y el Drama, ya sea por su antigüedad o por su falta de utilidad práctica, y se ofrecerá como una parte integrante de la tríada, que si bien natural y filosóficamente ya constituía un espacio fundamental, en la Teoría literaria preceptista arrastraba una rémora (su falta de presencia clara en la Poética de Aristóteles) que el siglo XVI trató de solucionar por medio del obispo Minturno¹⁵⁸. Pero sus afirmaciones lo más que contribuyeron fue a convocar a los teóricos a aceptar su sistema enfrentándose a grandes contradicciones: la Lírica no parecía operar del mismo modo en que otras construcciones miméticas lo hacían, pues ¿qué acciones imitaba?, ¿qué convertía en coherente internamente tal variada muestra de versos y poemas?, ¿cómo asumir la numerosa nómina de autores, como Luzán, que después de defender la separación triádica pasan a ejemplificar la tipología de géneros sin atender a esta circunstancia?¹⁵⁹ Muchos siguen el

¹⁵⁸- No voy a exponer punto por punto la aclarada confusión sobre la primacía de Cascales. García Berrio ya dejó suficientemente clarificado el asunto y a él remito para conocer por lo profundo la situación de lo que hoy conocemos como Lírica anteriormente a que en el tratado de 1564, L'Arte Poetica, el religioso italiano afirmara decisivamente (aunque con ciertas confusiones terminológicas) que las tres partes de que se compone la Poesía eran la "Epica", la "Scenica" y la "Lyrica" o "Melica"; ésta última se relacionaba con las composiciones que los antiguos recitaban o cantaban acompañándose de una lira. Vid. Introducción a la Poética..., op.cit., págs.408 y ss.

¹⁵⁹- Podemos apelar a la tradición grecolatina, dato nada desdeñable, pues esa inmovilidad es una de las constantes irrenunciables de la Poética que la condujo, según Pozuelo Yvancos, a vivir al margen de la asimilación de numerosos géneros históricos. Cuestión que, tras el filosofismo romántico, aún supone una rémora hoy por su excesiva abstracción. En "Teoría de los géneros y Poética normativa", Garrido Gallardo (dir.), Teoría

ejemplo de Luzán cuando atribuyen los principios generales de la Poética a los estrictamente líricos¹⁶⁰, dejando este apartado siempre pendiente de un tratado específico¹⁶¹. Situándonos en los albores del siglo XIX, podemos afirmar que durante mucho tiempo las cosas permanecieron de manera similar a como se habían desarrollado en el siglo XVIII. Si resumimos algunos aspectos de esta afirmación a través del trabajo de Checa Beltrán, el estado de la cuestión se nos presenta de la siguiente manera: no era general dedicar un capítulo a la Lírica, todo lo más se tendía a confundir con la oda (o la canción en su sentido de composición cantada acompañada de un instrumento) y sus técnicas compositivas; las definiciones suelen apartarse del sentido mimético general para optar por asociar la Lírica a la imitación de sentimientos (sobre todo las propias) o a la innecesariedad de la imitación; se tendía por lo tanto a defender las virtudes líricas como hechos consecuentes a la práctica, a la virtud de ciertos temas (procurando no resaltar excesivamente los temas y composiciones erótico-amatorias sobre las demás para equilibrar el famoso **útil-dulce**) y a la superioridad de la elocución poética sobre la elocución literaria en general; en fin, tampoco era extraño que las condiciones de la Lírica, sobre todo la expresividad, sea considerada la más compleja y libre (el desorden de la oda), o incluso apropiada para la expresión de la

semiótica. Lenguajes y textos hispánicos, Madrid, CSIC, 1984, I, págs.393-403

¹⁶⁰- He afirmado esta identificación arriba como uno de los elementos que más perturban las relaciones de la Lírica con la Literatura, la Poesía y los demás géneros. Hoy podemos aún comprobarlo en el prólogo a los artículos recogidos en el volumen colectivo Teorías de la Lírica. Cabo Aseguinolaza, el responsable, indica al respecto en la introducción: "Lo cierto es que la lírica constituye un punto crucial en la reflexión teórica general sobre el hecho literario por la diversidad de cuestiones que suscita y la relevancia que ellas adquieren. Del mismo modo, podría decirse, que ha sido concebida tantas veces como el núcleo de lo literario e incluso de lo artístico: de hecho algunos de los trabajos de este volumen empiezan hablando de la poesía, en un sentido amplio, para centrarse a la hora del análisis en la lírica, tomándola sin duda como manifestación por excelencia de aquella." Madrid, Arco Libros, 1999, pág.15

¹⁶¹- Lo que no quiere decir que ignorasen la importancia de la Lírica, como Díez González, que la sitúa en lo más elevado de su jerarquía, por contener todas las gracias repartidas en las demás especies, o Sánchez Barbero. Ello no impide que se identifique con los mismos ejemplos de géneros y formas métricas, alternando idilios, odas o sonetos. Vid. Checa Beltrán, Razones del buen gusto, op.cit., págs.162-163

sublimidad y la naturaleza creativa del genio¹⁶².

Los autores solían identificarse con las tradiciones de sus mayores, sobre todo por las consideraciones de prestigio a favor de la Épica y la Tragedia, a las que se añadían la Comedia y las especies menores¹⁶³. En los tratados anteriores que solemos presentar para de alguna manera enlazar con la vía tradicional, uno alejado por época y cultura (el enciclopédico de Vosio) y otro muy cercano (debido a la filiación educativa de los jesuitas, cuyos manuales no dejaron de ser influyentes por la expulsión), el de Juvencio, la Lírica como tal no existe, se habla de tipos de poemas: **melicorum sive lyricorum**¹⁶⁴, o directamente, tras hablar de epopeya y dramática se decía **de reliquis poematis** y entre ellos (**elegia, epigramma, satyra, hymnis, parodia, carmen intercalare...**) del **poema lyricum, vel ode et melos**¹⁶⁵. No negaremos que bajo el ropaje de la exposición

¹⁶²- Op.cit., págs. 265 y ss. Hemos hablado abiertamente de la descompensación que observábamos en ciertos tratados y autores de estos años a favor del **delectare** en los fines de la Poética. No será hasta más adelante cuando los preceptistas se vean obligados a nivelar el balance en un nivel superior, si bien, lo estrictamente poético no dejará de asociarse al sentimiento medido por la Estética de la Belleza y al puro goce desinteresado.

¹⁶³- Dice Checa Beltrán: "La inseguridad de estas clasificaciones habla de la escasa fijación teórica de la poesía lírica: la preceptiva clasicista no disponía para este género de una tradición normativa tan antigua, asentada y dogmática, como para los otros géneros." Op.cit., pág.268. El género, no obstante, era reconocido y definido con cierta facilidad aunque fuera por oposición a los perfectamente estructurados por la Poética desde Aristóteles. Genette habla de reafirma la existencia de que "... un tercer partido bajo el nombre común de poesía lírica no es totalmente desconocida en la época clásica, aunque es de índole marginal y, por decirlo así, heterodoxa." En Teoría de los géneros literarios, op.cit., pág.202

¹⁶⁴- Por dos razones: se canta (de ahí el significado de la palabra oda) y se acompaña con instrumentos (música). Los tipos son muy variados para la **lyrica** (hymnus, dithyrambus, paeon...) y la **melica** (encomia, epinici, scholia, amatoria, epithalamia...). En Poeticarum Institutionum libri tres, 1696, en Tractatus philologici..., op.cit., págs.149-154. Poco antes había dividido los **genera** en: **comicos, tragicos, epicos, dithyrambicos y melicos**. (Pág.70)

¹⁶⁵- Institutiones Poeticae, en el volumen conjunto con la retórica del padre Colonia, De arte rhetorica..., op.cit., págs.439 y ss.

de toda la materia hay una cierta idea de que el poema lírico puede identificarse entre otras especies variadas de formas de Poesía¹⁶⁶. Pero en general solía mantenerse una idea de devaluación de la Lirica frente a los géneros mayores¹⁶⁷. Una de las rémoras que incitaban al sostenimiento de tal devaluación, aparte de esa jerarquía tradicionalmente establecida, era la adecuación específica de la Lirica con una especie inferior o menor de poemas llamada oda. La explicación de sus diversidades era la base de los tipos de odas (religiosas, morales, amoratorias...), también de vario repertorio métrico abundando las imitaciones clasicistas, las formas libres (silvas, canciones) y formas fijas,... A medio camino entre género, modalidad y serie, sin llegar todavía a la firme convicción de estar ante un género natural o un género histórico, se nos presenta una compleja atribución terminológica, un aspecto que gana espacio sobre el reflejo del modelo horaciano. En una antología de poemas de Lope tenemos una completa visión de esta situación bajo la traducción, para que sirviera a modo de introducción, de un discurso del crítico francés Marmontel sobre el poema lírico¹⁶⁸. La primera

¹⁶⁶- Por ejemplo mediante la adecuación al control retórico-poético de la modalidad. Escribe Juvencio: "**Epopoiae gravitas, Tragoediae vehementior adfectus, Commoediae iocus, Elegiae mollities, ..., esse poemati Lyrico suavitatem**". Es decir que la dulzura es la marca estilístico-temática de lo lírico. Op.cit., pág.444

¹⁶⁷- Cuando Llampillas comienza su andadura, en el tomo I de su Ensayo histórico-apologetico..., Madrid, Pedro Marín, 1789, 2ª ed. (la primera en español es la de Zaragoza, 1782-1786), afirma que una de sus refutaciones será contrarrestar "la creencia de que en España no hay una obra de género magnífica", refiriéndose exclusivamente a la Tragedia, la Épica y la Comedia (págs.29-36). Más adelante, al hablar de la lirica medieval y la del Renacimiento, sobre todo, habrá olvidado esta reticencia cuando entre la "Literatura moderna", después del influjo italianizante (espacio en el que escribió la obra original), deba referir la grandeza de Garcilaso, fray Luis, Quevedo o Lope en la lirica junto a otros géneros poéticos (los bucólicos con Garcilaso o Figueroa, los romances de Góngora o las novelas como el Quijote). Por tanto la grandeza española se confirma excusada de responder a esa jerarquía, algo que importaba muchísimo cuando los escritores del siglo XVIII buscaron con ansiedad poder producir una "tragedia canónica, moral y nacional" según las normas neoclásicas.

¹⁶⁸- Poesías escogidas del doctor Frey Lope de Vega y Carpio con un discurso sobre la oda por Marmontel, Madrid, Villalpando, 1796. Ignoro el nombre del compilador y del traductor del discurso. Respecto del texto francés, se trata de uno de los artículos que se escribió para la Encyclopédie y que se

distinción es clara a todas luces: el poema lírico se cantaba acompañado de una lira, "esto es lo que desde luego le distingue de lo que se llama Poesía lírica entre los latinos y nosotros", corroborando que "ningún poeta desde Horacio ha modelado sus obras sobre un canto"¹⁶⁹. La descompensación con la antigüedad parte de la idea de que eran la representación de la misión sagrada del poeta (la Lira se consagraba a la Religión) y la sinceridad de la exposición de sus afectos¹⁷⁰. Pero la oda moderna "es un poema de fantasía", en la cual para asimilarnos al hombre inspirado realmente que era el poeta antiguo (que siempre escogían temas graves y solemnes), lo que hacemos es "imitar el delirio y el aire de un hombre inspirado", como una postura insincera¹⁷¹. Si algo permite la identificación de la oda con lo lírico, y esto con lo poético, es su falta de fijación: "los asuntos de una oda son todo lo que agita el alma y la eleva sobre sí misma"¹⁷². En contraste con la Epopeya en que el poeta es un simple testigo (poeta inspirado), en la oda debe de estar poseído por los afectos que expresa, si no es así "la oda será fría y sin alma"¹⁷³. En ese aspecto de la posesión incide al recordar el axioma famoso del "bello desorden", expuesto por Boileau en su Poética: el poeta no debe perder la lógica del desorden en el

recogieron en los Eléments de littérature de 1787, muy editado incluso en el siglo XIX. Sus ideas eran a la vez racionalistas y clasicistas, eclécticas, muy comunes en estos últimos años del siglo XVIII también en España. Vid. Wellek, Historia de la crítica..., op.cit., tomo I, págs.81-83

¹⁶⁹- Op.cit., pág.I-II

¹⁷⁰- "Las Odas modernas,..., han sido concebidas en el delirio del amor o de la alegría, y cantadas por el Poeta. El papel de un Poeta lírico en la antigua Roma, y en toda la Europa moderna nunca ha sido más que el de un Comediante. Entre los griegos, al contrario, era una especie de ministerio público, religioso, político o moral. [...] Tenía la lira un carácter serio pero verdadero. Anacreonte cantaba el vino y los placeres porque era bebedor; Sapho cantaba el amor porque se abrasaba en él." Op.cit., págs.III-VIII

¹⁷¹- Op.cit., pág.XXVIII. Antes ocupó un tiempo en comentar la evolución de la oda (que también fue seria entre los hebreos y los bardos), cuyo cultivo en los tiempos modernos le suscita algunas críticas (por su carácter ficticio entre los italianos, por su falta de pasión entre los franceses, por su escasez en Inglaterra, excepto en Ossian...) al alejarse del modelo que estableció Horacio. Op.cit., págs.XIV-XXVI

¹⁷²- Idem, pág.XXXII

¹⁷³- Idem, págs.XXXIII-XXXV

sentimiento patético, sino que puede basarse en "la elección de aquella progresión natural que es la menos familiar, la más inesperada, y si se puede ser al mismo tiempo la más favorable a la poesía"¹⁷⁴. No se nos da una verdadera clasificación de las odas pese a hablarnos de odas dramáticas (por ceder la palabra a un personaje como hicieron Píndaro y Horacio), filosóficas, anacreónticas (a veces bacanal) o patéticas..., señal de que a la vez se asumían temas y estilos.

La oda, pues, oscilaba entre su concreción como poema específico¹⁷⁵ y la agrupación de diversas clases en un género paritario con los otros. Por ejemplo, de ello era partidario el padre Losada, adaptando a Juvencio según nuevos criterios: la Lírca servía a la utilidad de la Poesía "engrandeciendo pasiones y atrayendo a los hombres a la virtud"¹⁷⁶. Después de analizar los otros géneros y algunos poemas menores de tipo muy marcado y difícil clasificación como especie exegetica (parodia, elegía, dires, sátira, apólogo, epigrama...), abarca a la Lírca como un "poema dedicado a expresar sentimientos", de los más sublimes a los más humildes, en donde se nos presenta una gran variedad, cuyo elemento más común es la oda, particularmente importante por su intención temática y elocutiva al "buscar la sublimidad sentimental"¹⁷⁷. Losada, no sabemos si directamente¹⁷⁸, ha situado a la Lírca entre los géneros básicos de la Poesía en los últimos años del siglo bajo la general distinción de los afectos sentimentales que el poeta desvela en sus propias palabras. Al igual que Marmontel, la afectividad sincera, la vivencia interior del poeta, son el rasgo principal para unir elementos que en

¹⁷⁴- Idem, pág.XLII

¹⁷⁵- Como lo era para Velázquez en cuyos Orígenes de la Poesía Castellana, op.cit., passim, se separan los ejemplos de especies inferiores a la Dramática y la Epopeya, en un abigarrado conjunto formado por una conocida tipología: égloga, oda, elegía, idilio, sátira...

¹⁷⁶- Elementos de Poética, op.cit., pág.11

¹⁷⁷- Op.cit., págs.142 y ss.

¹⁷⁸- En gran medida hay una mayor relación entre este catecismo de preguntas y respuestas y la adaptación que hizo Santos Díez González años antes (Instituciones poéticas, Madrid, Benito Cano, 1793) de la obra de Juvencio. Coinciden en muchos aspectos, hasta el punto de parecer una reelaboración de la versión Díez González, que sí enmendó algunas afirmaciones de Juvencio, sobre todo al defender la exaltación lírica. También en los tipos de odas se proponen las mismas definiciones y ejemplos tomados de las odas de Horacio. Allí aparecen los eucarísticos, sotéricos, parenéticos... Vid. Checa Beltrán, Razones del buen gusto, op.cit., pág.266, nota 152

palabras de Genette se habían visto obligados a vivir debajo de los géneros dramáticos y narrativos: "...existe una capa de polvo de pequeñas formas cuya inferioridad o falta de estatuto poético se debe un poco a lo reducido de sus dimensiones y (supuestamente) de su objeto, y mucho al secular rechazo de todo lo que ni es imitación de hombres actuando"; para cuya resolución se intenta ampliar la base de la imitación tradicional (imitan pasiones) y se proclama la igualdad con los dos géneros mayores¹⁷⁹. Pero es algo que simplemente se apunta, es necesario encontrar una base que lo justifique, y aún pasará tiempo para la aceptación de esa general opinión y para la formulación de una doctrina capaz de asumir la integridad y la coherencia interna de la Lírica.

Las obras que encabezan el tránsito efectivo al siglo XIX, como siempre hablamos de Batteux y Blair, en líneas generales respetan la tradición de la oda como poema lírico por excelencia, con ciertas salvedades. La traducción del autor francés, ya lo hemos visto, alude directamente a la tripartita división genérica que él atribuía a Aristóteles y Horacio, reconociendo en la Lírica la capacidad para excitar las pasiones. El tomo V, de 1801, se detiene en el tratado de la Poesía Lírica en total identificación con la oda, asociada al canto y a la música interpretada con el acompañamiento de la lira. Pero evidentemente no es esta la apreciación que nos pueda sorprender, siendo como es un perfecto ejemplo de la teoría cercana sobre la oda¹⁸⁰. No debe olvidarse que la principal misión de esta especie poética es la de dominar la expresión sentimental, motivo por el cual es mucho más fácil reconocer la cercanía con la sublimidad en la que casi siempre se instala¹⁸¹. Tanto el aprecio al alza de la propia composición de la oda por sus vinculaciones clasicistas, como la identificación de lo lírico con lo poético y esto con la manifestación más antigua¹⁸², y la revalorización que el aspecto

¹⁷⁹- Teoría de los géneros literarios, op.cit., pág.202

¹⁸⁰- Batteux-Arrieta se detienen en conceptos técnicos como la forma (con su distribución griega en estancias y la consabida unión de estrofa, antiestrofa y epodo con que distinguimos hoy día a la oda pindárica sobre todo), los consejos sobre el comienzo (que se suponen ya de por sí en tono elevado hacia lo atrevido, lo digresivo o la imprecación del extravío) y la historia atravesando Píndaro y Anacreonte y descubriendo su presencia en la poesía hebrea como había determinado Blair. Op.cit., págs.13 y ss.

¹⁸¹- Op.cit., págs.5-6

¹⁸²- Recordemos que Arrieta se encargó de remarcar esta prioridad. No sólo la asociación de lo poético con los sacrificios, lo religioso y los cantos primitivos en general son los responsables de la transmisión de lo poético y no de los

sentimental asociado a la finalidad del **delectare** tan importante en estos años vindica como incitación a la sublimidad, son aspectos muy sugestivos que ayudan a preparar el camino de un verdadero tratado sobre la Lirica. La explosividad sentimental, sobre la que apenas se encuentran ahora llamadas al recato, comenzaba a llenar un espacio determinado distinto de otras manifestaciones poéticas¹⁸³, aspecto que sirvió como acicate, entre otras circunstancias, para que la definición de Poesía de Blair se aceptase sin apenas críticas. Para Blair la oda es una composición poética de gran dignidad, es además la Poesía en su primera forma, aquella en la que los "poetas antiguos expresaban conceptos hijos de su entusiasmo"¹⁸⁴. A pesar de la libertad de asuntos se solían dividir en cuatro tipos: sagradas y heroicas, en las que abundan la elevación y sublimidad de sentimientos, las morales o filosóficas, en un tono medio, y las festivas y amorosas que destacan por su blandura y elegancia¹⁸⁵.

Durante muchos años, hasta el manual de Coll y Vehí, todos los autores inciden sin dudar en la aceptación de la fusión oda-Lirica o poema lírico y de éste a su vez con la expresión de lo sentimental en diferente grado, pero a veces cercando lo desmesurado: por ejemplo Mata y Araujo (1818)¹⁸⁶, Hermosilla

textos en prosa, también estableció una asociación de finalidad que ciertamente hunde sus raíces en la idea de la tripartición genérica frente a cualquier otra sistematización. Así la Dramática se distinguió por la representación de una hazaña, la Épica eran los relatos de las hazañas de los héroes y las odas (no la Lirica) como expresión de los cantos religiosos que ponían al hombre en contacto con la divinidad. Op.cit., tomo II, 1798, págs.XXVI y ss.

¹⁸³- De hecho la única diferencia para Batteux entre oda y elegía es la restricción temática, pues mientras la primera acepta "sentimientos de toda especie y grado", la segunda aún poseyendo la misma materia que la oda, los sentimientos expresados se reducen a la expresión de la alegría o la tristeza (los latinos ambas, "pero nosotros solo tenemos tristes"). Idem, pág.223

¹⁸⁴- Siempre cito por la 3ª ed., Madrid, Ibarra, 1817, tomo III, págs.384 y ss.

¹⁸⁵- Idem, pág.386. Estamos ante un esquema cercano a la **rota Virgilii** bajo los controles de los estilos retóricos, antecedente importante de la división triádica. Algunos preferían llamar anacreónticas a las últimas, pero en general se mantuvo esta división.

¹⁸⁶- "La oda es un cántico que expresa los sentimientos apasionados y arrebatados del corazón humano." Op.cit, pág.197

(1826)¹⁸⁷, Aicart (1829), Monlau(1842) o Gil de Zárate (1842). Otros poemas líricos, que podemos distinguir fundamentalmente como especies métricas (sonetos, canciones, romances, epigramas, madrigales...) comienzan a recibir un tratamiento más cercano a lo lírico por considerarse especies o géneros menores del aspecto sentimental aunque muchas de sus formas únicamente se acepten como exposición general y ejemplificación de la maestría de ciertos autores¹⁸⁸. A las puertas del manual de Coll las teorías sobre la Lírica pueden resumirse en algunos puntos: fundamentalmente la confusión o igualación de la Lírica con la forma poética por excelencia de la oda y con el canto; el reconocimiento de la oda (poesía lírica) como la manifestación más antigua del espíritu humano¹⁸⁹; su temática es múltiple pues

¹⁸⁷- En las poesías líricas predomina el tono patético y van dirigidas al corazón humano. Op.cit., tomo II, pág.140

¹⁸⁸- Incluso hay reminiscencias de ciertas discriminaciones neoclásicas a favor de formas métricas cultas grecolatinas frente a las que provienen de la Edad Media. Por ejemplo en el debate sobre los temas y tonos que deben tratarse en los romances (gran forma métrica nacional), algunas diferencias implícitas entre odas y canciones pindáricas (como Munárriz afirmaba)...En lo sustancial no hay demasiado que decir excepto repetir las consabidas doctrinas sobre el tono o las variedades de algunas formas famosas. Es importante el caso de la Poética de Martínez de la Rosa, cuyas anotaciones finales al Canto IV son un interesante y completísimo tratado sobre el tono, los temas y los acomodos que se deben aplicar a cada una de esas composiciones, junto con el repaso histórico de la fortuna que tuvo su cultivo entre los autores españoles. En ningún caso se alude a ellas como líricas sino en cuanto a algunos aspectos de las odas y las canciones.

¹⁸⁹- Es la famosa teoría de Vico que había triunfado a lo largo del siglo XVIII y que incluso tenía una explicación evolutiva, de un estado prelógico, musical y de gran capacidad de simbolización por suponer una manera de comunicación religiosa o mágica. En ese sentido también eran importantes las teorías de Condillac sobre los estilos y formas poéticas primitivas en las cuales el lenguaje figurado y ciertos rasgos acusados (con profusión de imágenes y sonidos pintorescos cercanos a lo prelingüístico), a las que aludían Blair y tras él Lista en sus comentarios sobre la poesía de los hebreos, algunas orientales y otras de ciertos pueblos de menor evolución cultural. Si bien no se referían a ellas como formas líricas estrictamente, a diferencia de Gil de Zárate que afirma expresamente que "en ninguna parte se muestra la poesía lírica tan grande como en los libros sagrados de los hebreos" (1842, pág.204). Vid. Garrido Palazón, La filosofía de las Bellas Letras y...., op.cit., págs.134-136

abarca la totalidad de los sentimientos y pasiones humanas; el tono, el origen y la expresión arrebatada de la oda se adaptan más a la experiencia de lo sublime que al poeta estudioso y sabio¹⁹⁰, por lo que debe atenderse tanto a su origen religioso¹⁹¹ como a sus condiciones exclusivas frente a otras especies; por fin, suma y resultado de todos los condicionamientos, la oda-poesía lírica es un tipo de poema libérrimo¹⁹², sincero, inspirado, gozoso, profundo y verdadero¹⁹³. Se daban pues las

¹⁹⁰- Pocas descripciones del furor poético como la que Martínez de la Rosa hace del momento de inspiración en la oda: "En semejante estado no podía meditar, sino sentir; no debía detenerse a indicar el vínculo de las ideas, sino volar de una en otra; había de expresarse con vehemencia, porque así lo hace el entusiasmo; hablar con imágenes, como habla la imaginación; variar audazmente de metro, emplear locuciones osadas, inventar palabras compuestas, valerse en fin de cuantos instrumentos hallaba a mano en su arrebató y su delirio. Así es que un poeta en semejante estado no nos parece un hombre común, sino un mortal superior, inspirado, lleno de una divinidad; mas por lo mismo que este estado es violento y extraordinario, no es fácil imitarlo con acierto, y tal vez en pocas ocasiones puede repetirse con más razón, que entre lo sublime y lo ridículo no media sino un paso." En Poética y Anotaciones, op.cit., pág.305

¹⁹¹- Gil de Zárate relaciona directamente al sentimiento religioso con la fortuna de la oda, por eso el cristianismo postclásico produjo su renacimiento y en su época todavía podía volver a ocupar un espacio jerárquico y literario elevado: "La religión cristiana es todavía el único manantial en que la oda puede beber inspiraciones dignas de ella...." Op.cit., pág.205

¹⁹²- Todos coinciden en la premonición sobre el "bello desorden" que reflejan las odas según Boileau y La Motte, lo que en realidad venía a significar la imprevisibilidad, el desconcierto y la falta de orden racional argumentativo que enseñaban los manuales de Retórica. No parecen servirse del efecto rítmico transracional según los formalistas rusos pero sí hay en su asombro un efecto que no pueden definir: la poeticidad que nosotros buscamos hoy en aspectos del subconsciente, en elementos del imaginario universal, antes en el "no se qué"...

¹⁹³- En la oda se concentran aquellos elementos de mayor poeticidad en las teorías clásicas, desde la verdad poética, al furor o la intensidad arrebatadora. Por eso es imposible dar reglas según Zárate, casi puestos en lo inefable: "... lo único que se puede decir es que donde este entusiasmo falte, donde se advierta la calma fría del que raciocina o discute, en vez del fuego arrebatado de una imaginación ardiente o de los apasionados acentos de un corazón sensible, allí no existirá poesía lírica." Op.cit., pág.206

circunstancias para aceptar rápidamente un tratado de Lírca que la definiera, entendiera su lugar en el espacio poético-literario y permitiera distinguir entre sus clases, especies o formas, géneros mayores o menores y sus caracteres generales y comunes, y por ello, aplicables en cualquier momento y edad. Eso lo proporciona una lectura estético-literaria de la Poética, no exclusivamente normativista ni apegada a lo tradicional hasta tal punto que deviniese en estéril.

Si algo tuvo fortuna en el sistema triádico hegeliano es la distribución, mal leída como descriptivo-estática y no como dinámica, de los reflejos elementales de los géneros: la Épica-objetiva, la Lírca-subjetiva y la Dramática-mixta. Conocemos que Hegel dispuso este triángulo de formas elementales como relación de opuestos, así primera, en el tiempo y en el sistema, la Épica se enfrentó a la Lírca y de esa oposición surge la síntesis dramática como obra más perfecta. Guste o no esa oposición, lo más importante para la Lírca es que se supo dar carta de naturaleza a una intuición, presistemización o constante, como queramos decir, que había acompañado a la Poética desde su nacimiento semejando una inestabilidad. La Lírca, filosófica y estéticamente, tenía ahora un estatuto irrevocable, sugerido quizás por su condición exegetica (habla el poeta con su propia voz) o por su incómoda situación dentro de la teoría mimética tradicional, dentro de la tensión entre lo objetivo y lo subjetivo. Para Hegel la Lírca "evoca imágenes en nuestro espíritu y excita en el alma sentimientos", consecuencia del dominio de lo subjetivo en el que se manifiesta la parte íntima del poeta¹⁹⁴.

Coll y Vehí (1857) dedica el capítulo primero de su libro segundo a la Lírca delimitando su primer rasgo: la universalidad temática y formal (que antes hemos visto asimilada a la oda) y la impresión de la individualidad del poeta. Este último rasgo es lo determinante: "Siempre es la expresión de los afectos personales

¹⁹⁴- Estética, op.cit., vol. II, pág.398. Abrams nos recuerda que algunos de los términos con que los románticos alemanes iniciaron sus estudios sobre crítica del arte y del análisis estético en la década de 1790, sobrepasaban las convencionales herramientas que la Poética y la Retórica habían creado. Los nuevos términos eran a menudo tomados de Kant, pero también de otros autores menos ortodoxos (místicos y ocultistas) o relacionados con conceptos propios de teólogos. Ello es en muchos casos la causa de que la polisemia terminológica romántica sea un principio de sutileza y a la vez de oscurecimiento. Los términos objetivo y subjetivo se extendieron por la oposición entre antiguo y moderno (respectivamente) que testimonió F. Schlegel. De ahí se extendió con mayores o menores complejidades (la poesía ingenua frente a la sentimental de Schiller) y Hegel tuvo la fortuna de sistematizar filosóficamente el proceso del que él no es creador sino gran formalizador y posteriormente divulgador. Vid. El espejo y la lámpara, op.cit., págs.425 y ss.

lo que caracteriza la poesía lírica", hasta tal punto que aunque se hable de otras cosas aparentemente (las canciones heroicas de Herrera), "lo que en la composición domina, lo que constituye su verdadero fondo, es el sentimiento que embarga al poeta"¹⁹⁵. Esos sentimientos son tan múltiples y variados que pueden presentarse de diferentes maneras como la poesía descriptiva o la forma dialogada de algunos poemas; nada de ello importa siempre que lo que se muestre sea el alma del poeta, las profundidades de su conciencia o afectos¹⁹⁶. La Lírica es para Hegel y los románticos en general la expresión de la autenticidad del poeta, como tal nace la ética, la sinceridad y la responsabilidad del poeta confundiendo el yo lírico con el yo auténtico, personal, humano¹⁹⁷. La forma sin embargo era exactamente igual de importante; el lenguaje poético debe ajustar a la manifestación sentimental sus condiciones en un especial grado. Será una peculiar marca distintiva en la poesía lírica la especial intensidad con que las constantes del lenguaje poético se manifiesten: "La poesía lírica es la que más esmero y más animación exige en el estilo, y la que más ornato consiente en la elocución. En el poema lírico exigimos en los pormenores una perfección, de que puede prescindirse en los demás géneros, y que en muchos de ellos tendría visos de aceptación" (pág.213). La profusión de señales aún las condiciones que permitían reconocer un lenguaje propio, exclusivo de la Poesía¹⁹⁸.

¹⁹⁵- Op.cit., pág.210. Hegel dejó escrito que el fondo de la obra lírica era la manifestación del alma del hombre en general y en particular. Estética, op.cit., pág.399

¹⁹⁶- Wellek confirma esta tendencia hacia lo emocional y subjetivo incluso en el vocabulario crítico con el uso del concepto de "erlebnis" (vivencia o experiencia) desde mediados del siglo XIX como señal inequívoca de la Lírica, más cercano al aspecto sentimental-subjetivo que a la pura verdad y sinceridad del poeta. En Teorías sobre la Lírica, op.cit., págs.47 y ss.

¹⁹⁷- Combe (Teorías sobre la..., op.cit., págs.127 y ss.) hace un repaso general de las circunstancias que llevan de la sinceridad de la Poesía misma (recordemos la autobiografía de Goethe) a la disolución de yo como evolución necesaria dentro de la crisis filosófica del sujeto. Antes de ello nuestro preceptista permanece de momento en el primer paso de la autenticidad del poeta sobre el escritor profesional: "Cuando en el conjunto de poesías líricas de su autor, además de la historia de su alma, no se encuentra nada general, nada que interese vivamente a los demás hombres, el autor podrá ser un buen versificador, un buen retórico, mas no merecerá el dictado de poeta". Op.cit, pág.211

¹⁹⁸- Los términos actuales se refieren al idiolecto poético que sigue impresioando a los lectores y reconociendo en él una

Presentado el sistema general, sólo un paso más pero decisivo, resta conocer las diferentes especies de la Lírca. Coll no sigue ahora a Hegel rigurosamente, pero mantiene a grandes rasgos sus apreciaciones. En primer lugar sigue optando por la supremacía de la oda, distinguiéndola de la canción por su temática generalmente amorosa, su tono más leve y ciertas diferencias métricas (la oda se identifica con la lira y la silva). Síguese una descripción de distintas especies líricas con su ejemplificación histórica y reflexiones críticas varias en plena conversación con autores precedentes¹⁹⁹. El esquema de Coll suele corresponderse con la definición típica conocida (como la lamentación de la elegía o el canto nupcial del epitalamio) y su descripción (temas, estilos...), el nacimiento si no era de tradición grecolatina (el origen siciliano de la canción o español del romance) y su historia ejemplificada desde las composiciones clásicas, las españolas del Siglo de Oro y por fin las de aquellos poetas del siglo XVIII que mejor se adaptaban al modelo. Nunca se ejemplifica con autores de su siglo (a los que conoce como poetas modernos) excepto si son extranjeros. Divide las especies en diversos grupos según algún rasgo: primero la oda y sus cuatro tipos; luego la elegía, unida canción, letrilla, epitalamio y cantata (por su tono delicado y temática amorosa); epigrama, madrigal y soneto (por expresar un sólo pensamiento); y el romance y la balada por su cercanía con elementos épicos u objetivos pero cuyo fondo expresivo-sentimental es indudablemente lírico. Poco podemos reprochar a Coll y Vehí en la clasificación pues atiende al rasgo sentimental (más que a la pura subjetividad que apenas le resulta productiva) como fundamento y a una tipología precisa que siempre puede ser susceptible de aumentarse o reeditar con arreglo a factores diversos²⁰⁰. Lo cierto es que la Lírca tenía una entidad real y efectiva y un rasgo fácilmente identificable (la subjetividad), salvando así su omnidependencia de la oda y colocándose en niveles de importancia parejos a los

anomalía, una desviación del habla común, más radical aún si cabe entre la hegemonía de la novela en los últimos decenios.

¹⁹⁹- Son habituales las discusiones sobre los juicios de Martínez de la Rosa, las traducciones de Batteux y de Blair, Sánchez Barbero...

²⁰⁰- Por ejemplo, Huerta Calvo, en dos recientes clasificaciones, reconoce la dificultad aún hoy de establecer un esquema fijo y su opción por la tipología hegeliana según los criterios de Hartmann y Guérard para poder encajar algunas composiciones híbridas o de transición, deja fuera a los géneros ensayísticos. Escribe Sánchez de Castro (1887): "Si en los demás géneros es sumamente difícil hacer clasificaciones, y nunca resultan completas ni exactas, en la lírica es punto menos que imposible: valdría tanto como clasificar los sentimientos del corazón y las formas con que pueden manifestarse." pág.182

otros dos géneros.

No obstante la poesía didáctica y la bucólica seguían sin tener acomodo en el trípode hegeliano. Aún así algunos autores deciden incluir, por lo menos a la bucólica, entre el resto de los poemas líricos para encajar racionalmente los esquemas generales como Fillol, pero se desestimarán al hacerse común los géneros de transición.

En lo que respecta a la Lírica no podemos negar que después del manual de Coll y Vehí, no obligatoriamente por su influencia directa, los criterios sobre subjetividad y sentimentalidad van a repetirse machaconamente sin visos de actualización, tampoco las descripciones de géneros diversos o especies menores merecen atención en cuanto novedad ya que al transformarse en temas de estudio se procura ofrecer un panorama extenso de formas que han encardinado las historias de la Literatura desde la Antigüedad. Algunas consideraciones pueden hacerse respecto de la jerarquía o de la primacía de los géneros. En primer lugar la Lírica suele estar situada en primer lugar atendiendo a su estatuto de género más antiguo y duradero en la impresión humana, si bien algunos autores de la década de los setenta después de Canalejas (González Garbín, Arpa, de la Revilla...) prefieren adaptarse al sistema hegeliano puro desarrollando el sistema evolutivo desde la objetividad a la síntesis pasando por las transiciones. En todos ellos la Lírica es el espacio de lo subjetivo enlazado por los afectos, los sentimientos o las pasiones²⁰¹.

Respecto de la jerarquía genérica debemos dejar claro que el debate sobre este tópico pasa a un segundo plano en la sistematización general por cuanto el prestigio se reparte a partes iguales: la épica es el poema más complejo, la lírica representa los sentimientos humanos y suple su brevedad con la mayor intensidad, y la dramática es la síntesis acabada del último estadio. En parte el tópico había disminuido su importancia por las consideraciones históricas reconociendo la primacía temporal de la Lírica y asociando la Épica verdadera a tiempos remotos, edades heroicas que afortunadamente habían pasado²⁰². Giner de los Ríos se preguntaba cuál sería el género de

²⁰¹- Álvarez Espino (1870): "El poeta expresa un mundo de sentimientos, una situación del alma" (pág.49); Espantaleón (1881): "Belleza del espíritu humano en la diversidad de estados y situaciones que caben dentro de la movilidad del pensamiento (pág.78); Trueba (1881): "Poesía cantada o sentida, donde el poeta expresa directamente sus afectos e ideas" (pág.15); Juste e Isaba (1895): "la expresión artística y bella de los estados de conciencia del poeta mediante la palabra rítmica" (pág.111)...

²⁰²- En algunos casos, a partir de los trabajos de Milá y en la década de los ochenta, empieza a tener cierta importancia la llamada poesía popular enfrentada a la culta, reconociendo formas populares y cultas de algunos géneros (cantares de gesta frente a epopeya, por ejemplo) y sus antecedentes clásicos en los

Poesía significativo de su siglo y no parece llegar a ninguna conclusión partidista pues los tres pueden aplicar sus condiciones aún en estado dinámico: la Lírica es la negación de la objetividad por eso actúa como contrapunto de la Épica. Pero da una vuelta de tuerca: su grandeza consiste en ser contrapuesta, personal, varia, en definitiva, total, y en su capacidad para ofrecer muchas maneras de ver las cosas²⁰³. Sin duda la impresionabilidad de los sentimientos es el valor absoluto de la Lírica. Valera, en su prólogo a Horacio en España dice claramente que "uno de los mayores encantos de un poeta es la sinceridad y veracidad en los sentimientos"²⁰⁴, pero esta afirmación es un achaque a la frialdad del poeta latino. El síntoma de la verdad poética es lo que hace superior a la Poesía frente a otras artes y dentro de ella a la Lírica del mismo modo en que no era el fondo o tema lo que hacía superior a la Poesía sino "que el arte ha de estar en la expresión y no en lo que se expresa"²⁰⁵. El triunfo de la expresión sobre la mimesis es innegable, y hacia allí se dirige el sentido pleno de lo lírico que inunda las páginas de los críticos y filósofos del Romanticismo.

Sucediéndose algunas aportaciones a la materia de la Lírica, como la relación temporal de los géneros a la manera de Vischer (Espantaleón (1881) o J.M.S.P. (1898) asumen la relación de la Lírica con el tiempo presente con los valores restantes de la épica-pasado y Dramática-porvenir), o la incorporación de alguna forma métrica al catálogo de especies menores (González Calzada (1889) introduce a la dolores de Campoamor junto a la letrilla o la cantata), o la usual distribución del material en el binomio fondo (sentimientos del poeta, ideas nobles) y forma (el lenguaje poético o la versificación), la falta de originalidad es asombrosa bajo una cansina repetición.

La Lírica se desenvuelve en la esfera sentimental, orientada hacia la introspección²⁰⁶ y al testimonio fiel bajo la enunciación

orígenes de epitalamios, cantos rituales...

²⁰³- "Sobre el género de Poesía más propio de nuestro siglo", en Estudios sobre Literatura y arte, Madrid, V. Suárez, 1876, 2ª ed., págs.56-67

²⁰⁴- Menéndez y Pelayo, Horacio..., Madrid, Pérez Dubrull, 1885, 2ª ed., pág.XIX

²⁰⁵- Op.cit., pág.XXII

²⁰⁶- Valera dice que "los líricos son hoy todos subjetivos, están siempre en conversación interior, y como en una especie de soliloquio", en el prólogo a Horacio en España, op.cit., pág.XXX

del poeta²⁰⁷.

²⁰⁷- Podemos intuir los rasgos del lirismo desbordándose sobre aspectos apreciables de la esfera de lo poético: el lenguaje, lo sentimental, los temas, la sinceridad, la relación con la hermosura (más que un tópico, un concepto estético)... Francisco Martínez García en su obra Sobre el Lirismo (León, Universidad, 1990), va desgranando todos estos tópicos nacidos en los desbordes de las preceptivas y llevados hacia hoy bajo una especie de pacto lírico entre lector y poeta para aceptar el juego de la sinceridad como real, como una cierta fe poética que se alimenta de la complicidad (op.cit., págs.201 y ss.). Los preceptistas del siglo XIX también son consciente de que lo poético comenzaba a ser más que la Poesía, pero la Literatura ya no había de ser más que lo poético, cuyo grado supremo tenía lugar en la Lírica.

III-5-4 Géneros poéticos: la Épica

Si pese a la definitiva sistematización del estatuto de la Lírica las operaciones críticas se limitaron a agrupar subgéneros y formas métricas con un sentido protopragmático (para celebrar unas bodas, para denostar un vicio, para despedir a un ser querido en su muerte...) bajo la esfera de la enunciación de la subjetividad plasmada en la sentimentalidad del poeta, los preceptistas ante la Épica, uno de los dos géneros de prestigio, tampoco actuaron con gran flexibilidad y penetración. En parte debido a que las formas, técnicas y reglas de composición eran estrictas y consagradas desde hacía demasiado y casi todos forjaron sus preceptos a la luz de esas tipologías: las partes de calidad (fábula, costumbres, sentencia...) y de cantidad (proposición, invocación, dedicación...), las clasificaciones, el propósito, el modelo de la Epopeya clásica grecolatina... Nunca como en estos tratados (también la Dramática) es posible ver con claridad el tránsito de la Poética normativa a la descriptivo-partitiva y estructural. Por eso los choques con la realidad literaria de su época son mayores; por eso también la sensación de asistir a colecciones de ideas desfasadas que sólo valían para explicar la Eneida a alumnos de Retórica se hizo tan común, y tan presente su esterilidad para aceptar los grandes poemas del Romanticismo o la vida propia de la novela²⁰⁸. Es necesario señalar que la Epopeya o poema heroico se había considerado la legítima representación de la Épica, del mismo modo que la Tragedia y la Comedia de la Dramática. Además de ello el tratado específico, a la par descriptivo y normativo, era más completo, complejo y elaborado en estos tres géneros históricos que parecían representar la misma eternidad indisoluble de la

²⁰⁸- Como será objeto de un apartado específico no vamos a incidir demasiado en ella aquí, no obstante fue animado el vaivén de localizaciones entre lo épico (poético) y lo histórico (literario más poético); también su presencia o ausencia es un síntoma de adaptabilidad del material épico hacia lo esencialmente narrativo frente a lo enunciativo. Desde nuestra perspectiva no hay demasiadas dudas, pero desde la suya, a pesar de las insistencias de algunos críticos, la novela tardó en aceptarse aunque al final fue considerada un producto de la misma esfera que la Epopeya y otros géneros afines: cuentos, fábulas, leyendas, más escasamente romances...

Poesía²⁰⁹. Pero sabemos que Hegel buscaba una representación filosófica de los cauces naturales de presentación literaria, así pues nada impedía que la materia técnico-constructiva fuese la misma para él que para Scaligero. Con lo cual ese aspecto casi permaneció inalterable, pues exceptuando algunos grandes poemas narrativos e iniciáticos del Romanticismo, la realidad creadora pronto planteó un problema distinto derivando sus intereses hacia la novela, que colmaba y superaba las voluntades de permanencia. Al comenzar el siglo la materia que definía a la Epopeya no distaba demasiado de la que había sido común en la reactualización de la Poética dieciochesca²¹⁰; pero el elemento histórico que definía a la naciente Historia literaria señalaba una realidad que pronto actuaría contra la supuesta ucronía de la normativa genérica en las preceptivas. Señalemos que la historia de Llampillas insinúa que los comienzos de las literaturas nacionales, aquí la española con el Poema del Cid, solía tener lugar con el cultivo de poemas épicos²¹¹, lo que no deja de presentar una de las primeras tensiones del sistema sometido a las variaciones diacrónicas (el cambio de gusto, la propia realidad histórica y un deje de desdén por la formas no cultas grecolatinas se mezclan en estas afirmaciones que dentro de poco deberán ponerse a prueba). El conocimiento de las literaturas de otras culturas (la Filología europea volvió sus ojos hacia distintos momentos de la Antigüedad y supo de los grandes poemas

²⁰⁹- El grado de elevación jerárquica de la oda supone el similar engrandecimiento de una forma genérica en género histórico y en área genérica por excelencia. Además la terminología es siempre compleja, por ejemplo, en estos años no suele ser común hablar de Épica sino de Epopeya, tal y como hacen Velázquez en sus Orígenes de la Poesía castellana, op.cit., pág.67 o el padre Losada en sus Elementos, op.cit., pág.119

²¹⁰- Dirijo la ejemplificación hacia el capítulo correspondiente de Checa Beltrán en Razones del buen gusto, op.cit., págs.237 y ss. Debemos advertir que los principios que adornan el tratado de la Épica son muy comunes en casi todos los teóricos con las excepciones de grado o de matiz que podemos suponer como una constante a lo largo de la vida de las Poéticas: mayor o menor incidencia en la moralidad, el uso del tema religioso cristiano o de la mitología pagana, los niveles de aceptación de lo maravilloso, la presencia de personajes menos nobles, la opción decidida o electiva del verso... Las excepciones suelen ser rasgos laterales que se subsumen al rango elevado, noble e ilustre que debe adornar todos los aspectos de la Épica: el estilo, el metro, la temática, los diálogos, las pretensiones finales, las acciones de los personajes...

²¹¹- "... así el Parnaso Español tuvo su origen de un ensayo rústico de poesía Épica". Ensayo histórico-apologético..., op.cit., tomo V, pág.77

védicos y de otras creaciones similares de China, Persia...) y la revalorización de los poemas heroicos de las mitologías europeas no clásicas (Alemania, Finlandia...) Y de la literatura caballeresca, también ayudaron a plantear la necesidad de que el género épico se desligara progresivamente de la Epopeya grecolatina, planteada como una forma más, y buscaran una función específica para esa inclinación narrativa. Veremos en qué medida se produjo en nuestras preceptivas.

Por aquellos años finales del siglo XVIII, como hemos dicho arriba, no parecían los autores muy dispuestos a eludir la tópica tradicional de la Épica. El manual del padre Losada lo muestra claramente, tomando, como Díez González, la materia del padre Juvencio como un manantial de conocimiento ahistórico. La definición es tan completa como descriptiva: "Imitación perfecta de acción que sea una, entera, verdadera y maravillosa, verosímil, con éxito feliz, y hecha con magnífico y conveniente metro, para excitar lo ánimos a virtudes heroicas²¹². La complejidad de la definición obedecía a la misma claridad técnica de sus partes: se nos informa de las calidades de la fábula que debe ser una (se tendía a la unidad de acción aristotélica), completa (tener principio, medio y fin), verdadera (que se basara en un hecho histórico conocido), especial (la maravilla se refiere a lo espléndido) y que sea creíble. Además se recurren a las partes dedicadas a la elocución: el estilo grave, magnífico o elevado²¹³, y el metro de similares características²¹⁴, el final feliz que lo enfrentaba a la tragedia y la particular utilidad heroica del **movere**. Los tópicos de las partes de cantidad también se repiten: cómo debe ser la proposición (la entrada del poema ajustada a la acción principal), la invocación, los tipos de

²¹²- Op.cit., pág.119. La definición de Juvencio decía: **"Imitatio actionis veris, totius, verae, verosimilis, illustris, felicis, et a nobili persona perfectae, narratione dramatica, et versu hexametro, quae viros principes ad primarias virtutes excitat, atque adhortatur."** Op.cit., pág.377

²¹³- Sabemos que los más profundos conocedores de la Retórica, Coll entre ellos, no nos concederían tan libre conjunción de adjetivos, pues el estilo elevado, basado en las tres clases conocidas, dividía internamente sus variantes entre lo grave, lo majestuoso, lo sublime, lo enérgico..., según criterios muy estrictos y definidos. Bástenos ahora, por operatividad, apelar a la tríada conocida.

²¹⁴- Juvencio es más estricto (hexámetro), pero la tradición española y romance había instaurado otro tipo de versificación, sobre todo a partir del Renacimiento: la octava real y las tiradas de tercetos encadenados. El verso de la materia épica medieval no suele verse sino como una excepción histórica o como un ejemplo de influencia de autores populares, lo que habrá de influir en el famoso Tradicionalismo medievalista.

narración, la precaución en el uso de la máquina (es decir, de lo extranatural para solucionar conflictos dramáticos), el necesario epílogo para ajustar el propósito... Toda la materia épica²¹⁵ con algunas discusiones convergentes con Díez González por la fuente en Juvencio: la complejidad de la materia obligaba a introducir diálogos (acción dramática), otras acciones no heroicas (por tanto no interpretadas por personajes heroicos, pero derivadas de la acción²¹⁶), la posibilidad de que las mujeres fueran protagonistas (que Losada omite y Díez toma de Juvencio²¹⁷) y la apelación a Dios si el personaje era cristiano²¹⁸.

Los autores inaugurales del siglo, Batteux y Blair y sus traductores, aparte de recolocar aspectos de la materia (una de las pocas posibilidades que se ofrecía a un preceptista era la mayor o menor maestría explicativa, un problema de estilo), no añaden demasiadas novedades por cuanto su ejemplo es el de los tratadistas que toman a Homero, Virgilio, Dante y la Épica culta renacentista como fuentes de la tónica de sus tratados, apenas cambiantes desde Aristóteles. Sin embargo, se observa una menor concreción en las definiciones, producto de la identificación de la Épica con poemas vivos que representan la historia o las tradiciones de un pueblo entero; para Batteux: "narración poética de cualquier grande acción que interese a pueblos enteros y aún a todo el género humano"²¹⁹, y para Blair: "relación de alguna empresa esclarecida, hecha en forma poética"²²⁰. La evolución que hemos adelantado previamente tiene su primer estadio en ambas definiciones, tan abiertas pero tan coincidentes en varias apreciaciones esenciales: es abiertamente poético pero es básicamente una narración y se refleja una acción esclarecida o elevada. Desde la altura jerárquica exigible²²¹ se desgranar los tópicos: la acción única (aunque haya episodios secundarios),

²¹⁵- Elementos..., op.cit., págs.119-141

²¹⁶- Losada dice que si se presenta a un rey en el ejercicio de su gobierno hay acciones administrativas que se derivan de "la acción de la monarquía". Op.cit., pág.126

²¹⁷- Op.cit., págs.379-382

²¹⁸- Op.cit., pág.398

²¹⁹- Principios filosóficos..., op.cit., 1800, tomo IV, pág.244

²²⁰- Lecciones..., op.cit., 1817, tomo IV, pág.63

²²¹- Dice Blair: "es el más noble de los poemas y el de más difícil ejecución". Op.cit., pág.69

elevada e interesante²²², la prudencia en el uso de la máquina y de personajes alegóricos, el modo general épico, la extensión considerable que obliga a las imitaciones de modos diversos (género mixto): dramático (dialogado), narrativo, descriptivo, enunciativo... También la dicción (patética según Batteux y tono admirativo de la dignidad grave según Blair) o la impresión que debe producir en los lectores²²³. Entre la tópica del género entendido como epopeya y la vinculación a la facultad narrativa parece que encontramos un primer estadio de conversión en lo que modernamente conocemos como novela, de la que todavía les separaba la grandeza épica y la invención mimética: tratándose de un poema que refleja un hecho esforzado y memorable pero basado por lo común en un hecho histórico concreto a diferencia de otras formas de narración fingidas, inventadas como la novela o el cuento²²⁴.

Los autores posteriores, con mejor o peor fortuna, repiten sin dudar los cauces convencionales por los que surge la materia de la Épica. Esta materia es indudable que tiene un ejemplo básico en las obras de Homero, según recuerda Martínez de la Rosa fue en realidad lo que hizo Aristóteles al aplicar las reglas del poema a sus obras y "presentarlas como una pauta"²²⁵. Mientras la epopeya sea la pauta necesaria, no deben extrañarnos los

²²²- Ambos inciden en la unidad de personaje central y en la importancia de los hechos relatados, pero Blair añade que estos hechos no deben ser recientes sino alejados. Op.cit., pág.78

²²³- Batteux-Arrieta también ahondan en el origen de la Épica según la obra de Sulzer (Reflexiones sobre el origen de la poesía Épica, en el artículo de la Nueva Enciclopedia que escribió). La situación histórica recuerda a las teorías de Hegel, pues en la Épica se relata, el hombre "refiere a otros lo que le causa impresión", misión que se destinaba a los bardos y a su misión más poética que noticiara. Op.cit., págs219-226

²²⁴- No obstante algunos como Mata y Araujo afirman que la epopeya es una "narración fingida o inventada". En realidad todo parece un recurso técnico como admitía Martínez de la Rosa en sus Anotaciones: "Horacio celebró a Homero por la habilidad con que mezclaba la verdad y la ficción, comprendiendo en este elogio una regla de la epopeya; su esfuerzo no es usurpar su oficio a la historia, refiriendo fielmente los sucesos tal como acontecieron, sino sorprender y agradar, eligiendo un hecho grande y extraordinario que sirva de fondo al poema, y adornándole luego de un modo conveniente y maravilloso." Op.cit., pág.385. Más adelante añade que los hecho menos conocidos permiten una mayor libertad para elaborar la materia poética, no es de extrañar el consejo de Blair sobre la pertenencia de los hechos al pasado.

²²⁵- Poética, op.cit., pág.382

comentarios acerca de su dignidad jerárquica en pugna con la tragedia ("Cabalmente un buen poema épico es tal vez la obra más difícil a que pueda aspirar el ingenio humano") y de su superioridad sobre aquellos poemas épicos no elaborados bajo sus normas (como los cantares de gesta que se reducen, caso del Poema del Cid, a "una especie de epopeya")²²⁶.

La condición de narratividad, que había acompañado a la Épica junto a la condición mixta del modo gramatical de su discurso (necesaria para huir de la monotonía de un poema largo²²⁷) son las señas que inducen a que modernamente se asocie al relato (como la Lírica al poema y la representación al Drama) y a la linealidad narrativa de la novela como una evolución lógica²²⁸. Hegel apuntó esta condición: "Epos (palabra), es una narración en que el hecho es dicho, contado de tal suerte que se confunde, se identifica con el discurso mismo."²²⁹ Recordemos, no obstante, que la fijación por la epopeya grecolatina no era un defecto (desde un punto de vista teórico-filosófico sí) sino una costumbre en la Poética clasicista. Coll y Vehí, como había escrito con de la oda frente a la Lírica, empieza su tratado diciendo: "La epopeya, que por razón de su excelencia conserva el nombre general de poema épico, es la poesía épica u objetiva en su forma más pura y completa."²³⁰ No se diferencia demasiado este capítulo de cualquier otro de los grandes preceptistas: la acción, los personajes, el plan, estilo y versificación y un repaso histórico de las distintas epopeyas. La acción siempre debe ser única, pero tal unidad debe someterse a la búsqueda de un fin único (según Schlegel) y es ahí donde aparece el carácter objetivo de los fenómenos externos: "La libertad humana debe aparecer como arrastrada por el curso natural y majestuoso de los acontecimientos, de suerte que en cierto modo desaparezca todo carácter de individualidad." De tal modo que la unidad no

²²⁶- Anotaciones sobre la poesía épica española, en Obras, op.cit., tomo III, pág.73

²²⁷- En la Poética de Martínez de la Rosa: "El poema épico no representa una acción como el dramático, sino que la refiere, siendo por su esencia misma narrativo, si bien es cierto que para causar más placer procura que se oculte el poeta y que obren por sí los personajes que introduce. Artificio ingenioso que sirve para dar variedad a tales composiciones, y que supo manejar Homero con admirable maestría." Op.cit., pág.382

²²⁸- Por ejemplo en Huerta Calvo, Los géneros literarios...u, op.cit., pág.168 o Rodríguez Pequeño, Ficción y géneros literarios, Madrid, Universidad Autónoma, 1995, pág.103

²²⁹- Estética, op.cit., tomo II, pág.306

²³⁰- Elementos..., op.cit., pág.239. Del mismo modo que Hegel en su Estética, op.cit., tomo II, pág.312

implique restricciones excesivas (entrelazamientos de episodios secundarios en la unidad y variedad), la integridad sea planteada según la coherencia interna, la grandeza del tema sostenga el magnífico aparato que la rodea... Dos puntos de interés en la acción sugieren dos grandes puntos de contacto con Hegel y su visión. Primero los temas épicos pertenecen al pasado heroico de los pueblos, favorecidos por los estados de guerra, los conflictos con otros pueblos, reivindicaciones históricas: "La antigüedad contribuye a engrandecer en nuestra imaginación las personas y los acontecimientos, y concede más libre campo a la ficción del poeta. Las épocas heroicas son las más propias del poema épico. [...] **(en la época actual...)** La imaginación del poeta se halla esclavizada: no cabe en estas épocas hacer uso del maravilloso."²³¹ Además el interés de la acción se hace completo cuando el poema se convierte en el cuadro fiel de la civilización de un pueblo: sus creencias, sus ideas... Como el filósofo alemán: "Un poema épico, dice Hegel, es la Biblia de un pueblo"²³². Personajes, plan, estilo y versificación contienen los conocidos argumentos en pos de la gravedad, integridad etiológica del héroe (hombres completos que atienden a sucesos seguidos por la necesidad que impone el destino decía Hegel), sublimidad²³³.

²³¹- Rechaza las épocas primitivas y las modernas: "Al contrario, los pueblos en su época histórica, con leyes que los gobiernan, y que trazan una senda fija a las acciones de los individuos, presenta en su conjunto una organización prosaica...". Op.cit., págs.245-246. Vischer ya había hecho fortuna con la aplicación del tiempo en los caracteres genéricos, aunque es un tópico arrastrado anteriormente, que tiene más sentido si se aplica a la inoportunidad de la creación de poemas épicos en la contemporaneidad y al juicio severo que algunos poemas muy cercanos a los hechos les producían (la Farsalia o La Araucana). Ribot en su Emancipación literaria, op.cit., pág.246, también opinaba tajantemente lleno de espíritu ilustrado que "la fraternidad universal produce acciones más sublimes que las de los héroes que eran la base de la epopeya".

²³²- Idem, pág.248. Hegel decía claramente que el poema épico debía ser algo nacional, una obra creada por un sólo individuo penetrando en la esencia de una época. La objetividad conduce a la interiorización: manifestando al exterior su propio mundo, parece cantarse a sí mismo. Estética, op.cit., págs.314 y ss.

²³³- La sublimidad del poema heroico tiene gran relación con la grandeza heroica y los sentimientos que despierta su lectura pero también con conceptos retóricos a los que el siempre concreto Coll no puede sino convertir en evanescencias como hijo de su época: "Una elevación constante, cierta magnificencia sencilla, la sublimidad, la calma es lo que le distingue. Debe desenvolverse como un río ancho y caudaloso, cuya muda y sosegada corriente..." Op.cit., pág.256

Respecto de las variedades de la Épica según Coll y Vehí, aparte de aquellas que nosotros trataremos más adelante como la novela, se citan las mismas que venían considerándose (pese a que la epopeya de por sí era tenida en tal alta consideración que no solían reconocerse como épicos ciertos poemas breves o de otro tipo que tradicionalmente sí lo eran como la elegía o la sátira): es decir el poema histórico, fundamentalmente una epopeya fallida (sin apartarse del elemento histórico y ausencia de aspecto maravilloso), los cantos épicos (de tono diferente a la canción épica), cuentos y leyendas (por su elemento narrativo) y sobre todo poemas burlescos: "como su nombre indica, una parodia de la epopeya. La gracia de este poema depende del contraste que presenta lo trivial del asunto con la grandiosidad del estilo y la elevada entonación del metro." Hacemos hincapié en este tipo de poemas tanto por su prestigio, pues Homero escribió una famosa Batracomiomaquia, como porque algunos han interpretado en la estela de Hegel (Coll no lo hizo sin embargo comentó este suceso proveniente de F. Schlegel y de ahí Hegel) que la Épica históricamente desarrolló unas condiciones diversas que favorecieron la inversión paródica en la fase de recuperación de lo antiguo, lo que permitía situar al Quijote junto a Ariosto en la tradición épica más que en la puramente novelesca, derivando su interpretación hacia lo cómico únicamente. Pero el preceptista español tenía una idea muy distinta y no confundía tono, variedad y estilo. Así prefiere incluir al poema del Arcipreste con buen tino en el episodio del enfrentamiento de don Carnal y doña Cuaresma, según parodia de hechos heroicos y no de un debate. En cualquier caso es el género histórico de La Mosquée y La Gatomaquia, o El Facistol de Boileau. Coll no aventura una clasificación temática de los poemas épicos, sí hace un breve repaso histórico centrado en la grandeza de Homero y Virgilio por su pureza normativa, la Épica medieval en su variante no religiosa (canciones de gesta) y religioso-cristiana (Divina Comedia), y los poemas renacentistas y posteriores, más variados pero menos elevados excepto por la temática, según fuera heroica (Los Lusíadas), religiosa (con Milton y Klopstock) o filosófica (La Henríada de Voltaire). Sin concebir los géneros de transición, la variedad de la Épica no puede nunca acercarse al nivel de la epopeya grecolatina y los últimos ejemplos (el Fausto, Don Juan o el Diablo mundo) "nos presentan algunas creaciones que no podríamos colocar entre las epopeyas sin destruir completamente la idea que tenemos formada de este género de composición."²³⁴

El hegelianismo desarrolló un interés especial por la Épica, aunque sólo fuera por la pretensión en pugna de su primacía en el sistema filosófico de evolución dinámica: de la objetividad como primer estadio de enfrentamiento y colisión hasta la síntesis armónica del drama. Así Canalejas muestra todo el repertorio de conocimientos: la definición de "manifestación de la bella

²³⁴- Idem, págs.259 y ss.

objetividad"²³⁵, la vinculación con el espíritu de un pueblo determinado²³⁶, la normativa general (acción, personajes, tipos y variedades...), la específica de la epopeya grecolatina y los géneros de transición del esquema hegeliano (elegía, sátira y bucólica) admitidos como modos de exposición que se encardinan en la historia de los géneros. La dinamización del sistema dialéctico traía implícitamente un elemento de discordia, o por lo menos de perturbación. No cabe duda que la raíz del biologismo de Brunetière también se debe a hechos internos de la Teoría literaria; en la Preceptiva española la fijación por buscar los ejemplos de diferentes géneros y situarlos en el tiempo (por lo tanto distribuir las obras literarias) planta la misma semilla que germinó en el evolucionismo genérico. En la Épica, por ejemplo, Canalejas observa la dinamización que conduce desde la epopeya grecolatina a los libros de caballerías pasando por los poemas épico-heroicos, y sin dudarlo a través de la intervención del pueblo, de la sociedad entera, hasta la creación de los grandes poemas épicos nacionales y a la vez fundacionales, buscando ciegamente una lógica que la Historia de la Literatura hoy día nos niega (ni el *Cid* es producto de un pueblo ni la Épica existió antes que otras manifestaciones literarias romances, pero la propuesta tenía un sentido filosófico que hizo verter ríos de tinta)²³⁷. No obstante, como siempre había sucedido en la

²³⁵- Definición abierta frente a la más específica de la epopeya.

²³⁶- Habla interesadamente según los criterios del tradicionalismo filológico de las creaciones que manifiestan la fantasía de todo un pueblo, su tradición histórica y la voz. Se presentan los orígenes de las lenguas neolatinas en los grandes poemas iniciales de las diferentes historias de la Literatura y de la lengua a la manera de Francia. También en otros autores germánicos pero con ciertas salvedades. En Curso de Literatura General, Madrid, La Reforma, tomo II, 1896, págs.53 y ss.

²³⁷- Los libros de Canalejas, La Poesía Épica en la Antiquedad y en la Edad Media, Madrid, Gregorio Estrada, 1869 y Los poemas caballerescos y los libros de caballerías, Madrid, Imprenta Central, 1878, trazan una línea histórica desde la Épica como un gran género histórico, previo a la Lírica, que comienza cantando grandes hechos naturales regidos por los dioses que anulan los hechos de los hombres (teogonías, himnos...) hasta lo culto de Roma. La Edad Media revitaliza este género partiendo de nuevo de cantos a los héroes por medio de una epopeya popular y espontánea (cantilenas, romances...), que tras pasar por los poemas épico-nacionales (neolatinos y germanos) acaban por convertirse en libros de caballerías por la teoría de los ciclos de Hegel, dando vueltas históricamente alrededor de un tema (1869). Aún es más claro en el segundo libro, en cierto modo reelaboración del primero, en los que analiza los motivos por los

Preceptiva, el planteamiento de problemas novedosos arrastraba unas consecuencias poco alentadoras: se unía al caudal de conocimientos de la Poética como un rasgo yuxtapuesto, pero la espina dorsal, en lo respectivo a la Épica por ejemplo, seguía siendo las grandes particiones generales de la tópica aplicada a la epopeya grecolatina como paradigma. Pero la asunción de lo nacional, popular (a veces el romance se veía como Épica menor)²³⁸ y lo culto ayudó a que las definiciones se derivaran hacia la generalidad filosófico-poética (la manifestación de la objetividad) o simplemente descriptiva, con una vaguedad necesaria para eludir la rigidez y los clichés de los tratados neoclásicos próximos. Por ejemplo, el adalid del Tradicionalismo español, Milá, define a la Épica como "un gran poema narrativo, por el asunto, modo de expresarlo y dimensiones materiales"²³⁹, que se asemeja perfectamente a las largas tiradas de versos de tema heroico e histórico, tanto para la Iliada o el Cantar de los Nibelungos. Otros como Ortega (1870) distinguen entre la Épica, la objetividad y sus constantes narrativas, y la especificidad de la epopeya ("narración poética de un hecho memorable")²⁴⁰.

En los últimos años el tratado de Épica continúa su camino centrado en varias constantes: la objetividad, la deriva de la novela hacia la transición muy asociado a criterios de evolución temporal de las manifestaciones del género, la asunción de motivos de la epopeya (unidad de acción, variedad episódica, armonía, grandeza) clásica como modelo general y, por fin, un

cuales podemos avanzar desde la Épica al Amadís (motivos literarios como la fantasía popular, los derivados de la fe cristiana, el placer de las aventuras, la exaltación del heroísmo, la mezcla de lo popular y la influencia erudita) pasando por los poemas artúricos de ciclo bretón o del ciclo de las cruzadas (1878).

²³⁸- Asociada a diversos cantos épicos como sucede en casi todos los influenciados muy abiertamente por Hegel, como Álvarez-Espino, Elementos de Literatura..., op.cit., pág.59

²³⁹- Principios de Literatura General y Española, en Obras completas, tomo I, pág.215

²⁴⁰- Op.cit., pág.84. El uso de la palabra "poética" sugiere que la presencia de la novela despierta también graves perturbaciones en la vieja asimilación poesía\verso frente a prosa\narración histórica o discurso retórico, que se resiste a morir. Escribe Juste: "Decimos que la poesía épica expresa artísticamente la belleza objetiva por medio de la palabra rítmica, porque aún cuando en estos últimos tiempos se han hecho algunos ensayos de poemas épicos, escritos en prosa, no han tenido el éxito apetecido, pues a la grandeza de la expresión épica, se adapta mejor la forma rítmica que la prosaica." En Literatura general, op.cit., pág.42

interés taxonómico en la partición y catalogación de poemas épicos. Por ejemplo, de la Revilla nos ofrece el siguiente catálogo: religiosa (teogonías, históricas), heroica (epopeyas, históricas, legendarias, cantos épicos), burlesca, filosófico-social, descriptiva y los poemas menores, como sucedía en la Lirica con la oda y los demás poemas: cuento, leyenda, balada...²⁴¹ En cierto modo las múltiples clasificaciones son maneras de esbozar un panorama histórico coherente que encaje todas las manifestaciones bajo la guía necesaria y útil del género. Ninguno mejor que Sánchez de Castro (1887) cuya clasificación fue la más copiada por los demás preceptistas: épico-heroica, épico-religiosa, épico-didáctica, poema novelesco, poesía descriptiva y poemas menores (epinicio, canto épico, fábula, balada, narración poética...) y, por fin, heroico-cómica. No obstante la Épica parece demasiado apegada a su pasado heroico y a su presente evolucionado en lo novelesco. La pauta de Hegel, que en su tratado se inclinó por ofrecer el aspecto histórico del principio que regía a los géneros desde lo simbólico-oriental (dándole carta de naturaleza en los conocimientos generales de los preceptistas), lo clásico y lo romántico, en cuya última etapa se encontraba el arte, tendía a hacer necesaria esta visión plurisignificativa: de las formas, modelos y tipos. Conforme se fue situando la atención en las literaturas nacionales y en las formas no canónicas (todas las que no tenían raíz grecolatina que suelen coincidir con formas métricas determinadas: sonetos, baladas, poemas heroicos o cantares de gesta...) ²⁴² era producto de la tentación procurar conectar estas creaciones con algunas clásicas en correspondencia. Este estatuto canónico de prestigio, que hemos centrado ahora en la Épica, se opone a la ucronía y perennidad del normativismo teórico clasicista por el cual las poéticas descriptivas representan tratados pasivos, estructurales e históricos. Las reacciones de la Teoría moderna tenían a esta Preceptiva como antimodelo, más fácil de abatir en su inconsecuencia (filosófico-dinámico-parcial-de prestigio) que el poema de Boileau o de Martínez de la Rosa.

²⁴¹- Principios generales..., tomo I, págs.249 y ss.

²⁴²- No encuentro graves discrepancias entre las definiciones de canto épico, epinicio, leyenda..., en las palabras de los preceptistas más importantes del siglo XIX y cualquier manual o catálogo actual, por ello prefiero no repetir incesantemente los rasgos conocidos. En algún caso merece la pena detenerse y así lo haré.

III-5-5 Géneros poéticos: la Dramática

Junto a la Épica, reconocida así o bajo el término concreto de epopeya, la Dramática, en sus dos principales manifestaciones, tragedia y comedia, son los géneros fundamentales jerárquicamente de las poéticas normativas. El magisterio de Aristóteles, seguido por Horacio y recuperado en el Renacimiento, nunca es tan profundo como en el tratado sobre la Dramática, y sobre todo en la focalización en la tragedia. Los preceptistas se muestran muy renuentes a incorporar novedades o a asumirlas realidades de los diferentes teatros nacionales. Con todas las excepciones que se desee, la preceptiva dramática se nos muestra fija, templada y medida, adornada por unas constantes que raramente se suelen transgredir. A fines del siglo ilustrado las preceptivas ofrecían un marcado tipo casi fijo de explanación. Como estructura general se habla de los componentes fijos de la Dramática, como en Luzán, conocidas como las partes de calidad y cantidad²⁴³. En cuanto a las primeras, se componen por la fábula, caracteres, sentencia y versificación. La fábula es el sostén de la obra, cuya acción se basa en la realidad (gran poder mimético), y cuyas características son la unidad (un sólo protagonista, una sola trama), variedad (presentar acciones secundarias), la perfección completa (principio, medio y fin), la singularidad (un hecho maravilloso o ejemplar, un momento particular de la historia), la verosimilitud, simple o impleja (sin peripecia ni agnición o con ellas y a quiénes y cómo debía suceder) y los diferentes componentes: episodios, enredo, solución o nexo... Respecto de la fábula se sucedieron los debates más enconados acerca de las tres unidades (de la fábula): acción, tiempo y lugar. Como Aristóteles sólo se refirió a la unidad de acción (aunque hay alguna frase relativa a la diferencia entre tragedia y epopeya, siendo la segunda ilimitada en el tiempo y la primera procuraba atenerse a una "revolución del sol"), siempre parecía este lugar el más apropiado para las lecturas de interpretación más libre o más estricta. Así pues, cuando se recuperó todo el pensamiento clásico con Luzán a la cabeza, se insistió en la interpretación estricta de las unidades: una acción, un lugar fijo y estable, y una duración coincidente con el tiempo de la representación o

²⁴³- Vid. Checa Beltrán, Razones del buen gusto, op.cit., págs.164-237

poco más. Se observa que en los autores de finales de siglo se aboga por una interpretación más flexible de las unidades. Los caracteres de la fábula o costumbres, se avienen a la condición que impone el decoro: la bondad, la conveniencia, la semejanza (interpretada por Horacio y sus seguidores como caracteres indelebles que deben reconocerse) y la igualdad (o coherencia). La sentencia obedecía a las consecuencias retóricas del estilo elevado (un personaje elevado siempre debía expresarse así), predominando la expresión sentenciosa (en otro lugar hemos hablado de la diferencia entre máxima y sentencia), por lo cual el verso debía acoplarse a semejante disposición de coherencia. Luzán recomendaba el uso de silvas en las tragedias y del verso octosílabo en las comedias. Sobre las partes de cantidad también era usual remitirse a Aristóteles, en su descripción de la Comedia nueva, y se nos habla del prólogo, episodio, éxodo y la parte coral (párido, estásimo y como), además de las recomendaciones horacianas de dividir la obra en cinco actos, y en algunos casos como Díez González (y Losada y ambos de Juvencio) se opta por otras divisiones tradicionales igualmente (prótesis, epitasis...) pero distintas en comedia y tragedia²⁴⁴. Fundamentalmente estas condiciones hacían referencia al género especialmente destacado de la tragedia, aún así podían interpretarse muy semejantes a otras condiciones de la comedia. Respecto de la tragedia en particular se debía incidir en los casos de mudanzas de fortuna, que llevaban a distinguir finales no felices de los de la comedia, distinguiendo diversos grados de terror según el **pathos** aristotélico (los casos entre familiares y amigos...). Estos grados incluían diversos tipos de lances patéticos sobre los que se incidía en la necesidad decorosa de que los sucesos especialmente crueles no sucedieran en la escena (lo que se solía conocer como mantener la sangre fuera de la escena) ante los espectadores, por mor de la educación cristiana. Por fin la función ejemplar de la tragedia se transmuta en "catarsis" entendida como purgación de afectos. Las complejidades de ahondar en las condiciones aristotélicas conducían a considerar la tragedia como el género ejemplar por naturaleza, aquel por el cual se aprendía a desechar las pasiones y a tomar ejemplo de las desgracias ajenas. La comedia, a menudo enfrentada a la tragedia, se definía como exponencial de contrarios: si una enseñaba por medio de hechos serios y graves, la otra por medio jocosos, alegres; sus personajes respondían a personas no ilustres, generalmente clase media educada sin tanta incidencia en el mundo de criados y marginados de la comedia grecolatina; su fábula debe ser principalmente simple; su estilo siempre moderado, con una gran naturalidad. Recordemos además que era el único género poético en el cual el uso de la prosa se admitía con mayores o menores reservas. Respecto de otros géneros, a fines del siglo XVIII se podía encontrar prescripciones sobre la tragicomedia (que se atacaba por su hibridismo pero que algunos

²⁴⁴- Resumimos a Checa Beltrán, op.cit., págs.164-195

admitían por su mayor verosimilitud como Santos Díez o Masdeu), la comedia lacrimosa o tragedia urbana (de la que hablaron Díez y Sánchez Barbero), la ópera y otros cantables (Díez González) y otras tipologías: drama pastoril, los autos sacramentales (muy atacados por los clasicistas) o las comedias clásicas españolas del Siglo de Oro. Por lo general, Checa Beltrán deduce²⁴⁵ que después de recuperar gran parte del saber clasicista, en parte por ese afán educativo del Neoclasicismo ilustrado, las estructuras que encorsetaban los rigores clasicistas van abriéndose lentamente en ciertos aspectos en los cuales se suele incidir menos (las estrecheces de las unidades, las partes clásicas de la obra...) pese a mantener la completa materia de la Dramática. En virtud de esos cambios se va vislumbrando una menor virulencia en la valoración negativa de los autores españoles del Siglo de Oro, siempre y cuando los ejemplos no atenten contra la moral. Sin embargo los modelos, como ocurría con la epopeya, son los de los trágicos griegos y posteriormente los comediógrafos franceses hasta el siglo XVIII, lo que supone una aceptación formal del Clasicismo teórico²⁴⁶.

La situación en el tránsito de los siglos XVIII y XIX queda reflejada en el movimiento insinuado por los últimos preceptistas (Santos Díez, Losada, Masdeu, Sánchez Barbero); pero esas inclinaciones no suponen un envite para la liquidación de la materia aristotélica. Las definiciones exactas de los géneros coinciden con tradiciones clásicas menos restrictivas pero igualmente consignadas en la misma tradición²⁴⁷. Primero la Dramática se ofrecía en su totalidad perfectamente distinta a los demás géneros. La oposición primera tenía en cuenta que la perfección del arte dramático estaba en la "representación", donde tenían lugar la completa excelencia de la "imitatio actionis" de Juvencio²⁴⁸ traducido no como "imitación", caso de la epopeya, sino como "representación de una acción"²⁴⁹. Las demás peculiaridades se observan según sus rasgos definitorios entre la tragedia ("imitación de una acción sola, entera, ilustre, verdadera, verosímil, que excita al terror y la compasión, no refiriendo sino lo representado, con el fin de rectificar las

²⁴⁵- Hemos seguido resumiendo hasta las páginas finales para presentar el estado de la cuestión por su elevado grado de inmovilismo.

²⁴⁶- Idem, págs.236-237

²⁴⁷- Por ejemplo los que siguen a Juvencio.

²⁴⁸- La definición completa del poema dramático era, juntando comedia y tragedia: "**imitatio actionis, unius, totius, iuxtae magnitudinis, verae, vel falsae, verisimilis, insignis, vel vulgaris, felicis, vel infelicis...**", op.cit., pág.406

²⁴⁹- Losada, Elementos..., op.cit., pág.80

costumbres, y hacer cautos a los hombres en su conducta")²⁵⁰ y la comedia ("imitación dramática de una acción sola, entera, ilustre, verosímil, privada, hecha en estilo vulgar y suave, que excitando la risa, corrige algún vicio y sirve de ejemplo para la vida particular")²⁵¹, presentadas como opuestos²⁵².

El teatro en general era para las preceptivas un modo interesante de contacto con la realidad creativa de su momento; las apelaciones al rigor, a la materia aristotélica y sobre todo a la función moral y educativa del teatro como espectáculo de masas, estaban siempre presentes como el mayor punto de engarce con la realidad. La materia poética, sin embargo, apenas padeció cambios drásticos, aunque sí se discutía sobre asuntos que hoy parecen marginales: las rigideces de las unidades, la división en cinco o en tres actos, la lucha contra el hibridismo, la templanza en las pasiones y en los hechos truculentos (que se dedicaban a encontrar sin esfuerzo en la Comedia nacional), en suma cuestiones que afectaban principalmente al decoro. Por ese motivo los especialistas que se han dedicado a tratar de la Preceptiva dramática, con Romero Tobar a la cabeza²⁵³, han hecho hincapié en la poca trascendencia y originalidad, desvirtuando la función educativa como si fuera todavía una visión normativa. En ese aspecto las preceptivas que él estudia durante casi todo el siglo, son mucho más limitadas y repetitivas que la Crítica,

²⁵⁰- Losada, op.cit., pág.108. Tomado de Juvencio se traduce en estas palabras: "**Imitatio actionis, unius, totius, verae, verosimilis, et insignis, quae metro, et harmonia, non narrando, sed agendo, misericordiam ciet, ac terrorem, ut adfectum expiationem, seu purgationem inducat.**", op.cit., pág.421

²⁵¹- Losada, op.cit., pág.97. En Juvencio: "**imitatio dramaticae actionis unius, totius, civilis, aut privatae et vulgaris, stilo populari exhibita, et laeto semper exitu terminata, ad proponendum vitae privatae exemplum.**", op.cit., pág.436

²⁵²- Así se aprecia en Juvencio. Según la materia, la tragedia se atiene a **res grandiores** y la comedia a **res humiliiores**; los protagonistas de la primera son **nobiles** y de la segunda **humiles**; el estilo, una **grandior**, la otra **vulgaris**; y el final (**exitu**), la tragedia **funestus** y la comedia **felix**. De ahí surge la posibilidad de la **tragicommoedia**: el fin alegre, los personajes pertenecientes a ambos mundos y el asunto a medias entre agradable y triste. Op.cit., pág.438

²⁵³- Empezando por su tesis doctoral, La teoría dramática española 1800-1870, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, 1974 y continuando por las páginas que dedica al teatro en su Panorama crítico del Romanticismo español, Madrid, Castalia, 1994, págs.274 y ss.

sobre todo la ejercida en prensa, donde todos los debates del Romanticismo y los movimientos posteriores tienen cabida junto a las implicaciones político-sociales que se desprenden. No debemos olvidar, no obstante, que las primeras armas para criticar y dar consejos sobre el teatro provienen del caudal de conocimientos de la Poética a los que aplicaron sus discusiones los principales teóricos del Romanticismo, con el Curso de A. Schlegel a la cabeza y las discusiones patrias en torno a Calderón y los partidarios y detractores de la Comedia española²⁵⁴. Siguiendo nuestro camino, dejaremos de lado las discusiones que forman parte de un elemento perturbador pero damos señal de la complejidad de la materia teatral en el siglo XIX, y del grave aumento de separación que se observa entre las creaciones literarias y la preceptiva de los géneros fundamentales en la jerarquía clasicista (principalmente epopeya y tragedia), desechados o subvertidos o simplemente ignorados²⁵⁵.

Los manuales libremente traducidos, en algunos aspectos, de Batteux y Blair ofrecerán sendos tratados sobre Dramática que pretendían completarse como siempre con un breve desarrollo sobre el origen de los géneros dramáticos y los respectivos ensayos sobre la historia de los mismos en diferentes países, poniendo especial hincapié en el mundo grecorromano, Francia (sus autores clasicistas), Inglaterra (la época de Shakespeare), y finalmente, la española en el deseo de ambos traductores por españolizar sus

²⁵⁴- Vid. Derek Flitter, Teoría y crítica del Romanticismo español, Cambridge, University Press, 1995 y M^a José Rodríguez Sánchez de León, La crítica dramática en España (1789-1833), Madrid, CSIC, 1999

²⁵⁵- Un tercio del trabajo de Romero Tobar recoge las principales preceptivas hasta de la Revilla (los otros apartados tratan de la historia del teatro español que empezaban a esbozar los críticos retomando el interés de los casticistas del XVIII y de los esfuerzos de la crítica: artículos, ensayos, polémicas, debates...). Las constantes que observa se inclinan a respetar los esquemas tardíos del siglo anterior con sus preceptos de base aristotélica repetidos insaciablemente y tendentes a una progresiva libertad en ciertos exclusivismos como las unidades (menos la de acción que respetan todos) en relación a la también progresiva vindicación de nuestro teatro clásico. Los tratados, resumimos, se forman enfrentando tragedia a comedia, como hemos visto, extrayendo la materia general de principios trágicos y basando la finalidad concreta en la moralidad que debe impregnar la impresión que produzca la representación. No vamos a debatir con su trabajo ni a hollar su camino en aquellos lugares coincidentes por evitar huir de duplicidades innecesarias y por pretender él ofrecer un panorama partitivo de la compleja temática teatral decimonónica. Nosotros describimos exclusivamente los procesos que sistematizan el saber exclusivo de la Preceptiva dentro de la esfera teórica.

respectivas obras de referencia. El momento era propicio para olvidar la rigidez normativa del Neoclasicismo en la búsqueda de principios filosóficos que explicaran las causas de origen y fin de tales cauces genéricos. En primer lugar las definiciones se adelgazan, toman rasgos descriptivos no preceptivos y esenciales, si bien no parecen poder ni querer superar la doctrina heredada y únicamente optan por decisiones laterales. Batteux-Arrieta dedican un tomo y parte del siguiente a hablar de la poesía dramática²⁵⁶. La introducción de Arrieta al capítulo nos conduce al nacimiento de la Dramática a través de los gestos y las pantomimas, es decir, del deseo de imitar que incitaba a los hombres a reproducir escenas de gran impresión visual, de ahí hasta las grandes formaciones grecolatinas. Opuesto a la excesiva rigidez concede que nunca antes de que se hiciera en Francia hacia 1617, en las querellas teatrales, se había hablado de reglas²⁵⁷, consciente de que el manual de Batteux iba a interpretarse como un exponente de la rigidez que parecía poco defendible en aquellos momentos. El arranque obedece a estos criterios, abogando por la verosimilitud dramática y las tres unidades (acción única con episodios dividida en cinco actos, la recomendación de tiempo teatral y representación en las tres horas de espectáculo y una cierta permisividad en la unidad de lugar), la naturalidad en el estilo decoroso de los diálogos...²⁵⁸ Igualmente ocurre con las diferencias entre comedia ("representación de acción vulgar, presentada en su aspecto ridículo")²⁵⁹ y tragedia ("representación de una acción heroica, propia para excitar el terror y la compasión")²⁶⁰ y el aspecto moralizador de las pasiones, cuyo fin purgativo nace del terror y la compasión a la vez en la tragedia²⁶¹ y del realismo en la comedia ("Más propicia para moralizar pues pinta caracteres vivos y reales, como el auditorio")²⁶². No es de extrañar que el máximo interés que despierte sea a la hora de conocer cuáles son los criterios por los cuales Arrieta, ayudado por Montiano, Estala, Rubín de Celis...²⁶³, pese a seguir la traducción de un autor que

²⁵⁶- Principios filosóficos..., op.cit., tomo III, 1799 y tomo IV, 1800

²⁵⁷- Op.cit., tomo III, pág.XVI

²⁵⁸- Idem, págs.11-35

²⁵⁹- Idem, pág.67

²⁶⁰- Op.cit., tomo IV, pág.2

²⁶¹- Idem, pág.30

²⁶²- Op.cit., tomo III, pág.317

²⁶³- Inmaculada Urzainqui, "Batteux español", art.cit., pág.248

se reconoce seguidor de la guía práctica de Corneille en las tragedias, por ejemplo, mantiene un concepto tan elevado de nuestro teatro nacional siendo tan vituperado de los clasicistas por la ausencia de normativa aristotélica y el poco interés por el decoro. Si apreciamos en la polémica con Munárriz, a causa del juicio que éste emitió sobre los Argensola o la Comedia barroca, el tinte patriótico de Arrieta veremos cuán fácil era para el primero burlarse del filosofismo crítico de su contrincante, incapaz de reconocer los logros y fracasos, y las posibilidades que ofrecía la nueva crítica de cara al futuro²⁶⁴. O lo que es igual: la huida del rigorismo normativo, y las verdaderas implicaciones filosóficas que eso significaba en la descripción de estructuras genéricas.

Por su parte, el triunfador oficial dedica las tres últimas lecciones a la dramática. Huye siempre de los exclusivismos definitorios, optando por acercarse a la materia describiendo aquellos aspectos que forman parte de su inexcusable singularidad. En el caso de la poesía dramática consiste en que el poeta desaparece, hablan en su nombre los personajes y suceden dos tipos de acciones: las de las comedias ("incidentes festivos y ligeros") y las tragedias ("graves y patéticos")²⁶⁵. La tónica de la dramática-tragedia es sometida a un diálogo en el que se resaltan aquellas formas fundamentales y aquellas que sólo afectan a condiciones determinadas. Por ello es arbitrario el uso de cinco jordanas en la acción: en definitiva todo se reduce a la exposición del asunto (1er. acto), el enredo (2,3,4) y la catástrofe (último)²⁶⁶. La opción por la naturalidad afecta a la sistematización general: las restantes unidades son necesidades de la escena griega sobre las que debe actuar el sentido común, lo natural. Una cierta libertad que armonice los hechos con la soltura, la lógica de la realidad. Si opta por dar algunos consejos como no dejar vacía la escena, o que los personajes no entren y salgan de ella sin sentido, siempre es por esa misma apelación a la naturalidad. La escuela británica de Blair habría así de esforzarse en huir de lo que parezca impostado; de ahí su rechazo a la función catártica de la tragedia por acercar la comprensión de sus efectos: es preferible que la tragedia sirva para "mejorar nuestra sensibilidad virtuosa", que se incite a la compasión y no al terror como elemento conductista²⁶⁷. La virtud de la moral se desprende del juego de caracteres mixtos, que se vuelquen hacia un lado u otro, para poder ser apreciadas aunque

²⁶⁴- Rodríguez Sánchez de León, "Batteux y Blair en la vida literaria española a comienzos del siglo XIX", en Entresiglos, op.cit., págs.231-234

²⁶⁵- Op.cit., tomo IV, págs.199-200

²⁶⁶- Op.cit., págs.213 y ss.

²⁶⁷- Idem, pág.203

se trate de personajes dignos y elevados²⁶⁸. Blair no restringe las actitudes de las obras modernas por su falta de comparación con las de los griegos, solamente pone en guardia contra la incoherencia²⁶⁹. Si los griegos fundaban sus obras en aspectos extraños o ajenos como el destino, los modernos lo hacen sobre las pasiones. En ese aspecto merece la pena poner excesivo cuidado, por cuanto el amor no fue muy usado en el teatro antiguo como motivo central de una tragedia, sino los hechos históricos o las situaciones más debidas a la dignidad o a la esfera político-social²⁷⁰. En el estilo prefiere lo ágil y suelto, que varíe entre las declamaciones y discursos largos impulsados por los sentimientos morales y la llaneza de la pasión. De los versos, siempre mejor un tipo elevado pero libre, que no afecte por su monotonía²⁷¹. La comedia ("moral y útil representación satírica de los vicios de los hombre")²⁷² sin embargo, no debe verse como un género fácil y más libre, al contrario, primero por su finalidad moral y segundo porque al "representar la realidad vemos antes las incorrecciones". Propone que la comedia, ya sea de carácter o de enredo, "represente al hombre de hoy y sus incorrecciones" frente a la universalidad de la tragedia²⁷³. El

²⁶⁸- Idem, pág.234

²⁶⁹- En esto debemos mirarnos en el espejo inglés que tenía en Shakespeare y el descrédito que iban tomando las reglas en el Reino Unido a mediados del siglo XVIII, el punto de apoyo para empezar a poner interés en el estudio de caracteres (por más que Voltaire se burlara) y en los efectos que producían en los espectadores, bajo la incomprensión general de la teoría de la catarsis. Vid. Wellek, Historia de la crítica..., op.cit., tomo I, págs.140 y ss. El carácter de la Comedia nacional española ponía énfasis en la acción, por ello tampoco encajaba ni en el Clasicismo francés ni en la comparación con el desarrollo de caracteres en Shakespeare

²⁷⁰- La misma naturalidad que pide Blair es la que Voltaire observa en la vigencia de las unidades, y en el decoro. Los moralistas pensaban que una intriga amorosa-pasional no se avenía a los fines de la tragedia. Wellek, Historia de la crítica..., op.cit., págs.54-55

²⁷¹- Op.cit., págs.234-247

²⁷²- Idem, pág.282

²⁷³- Idem, pág.285. Traduce Jovellanos estas palabras de Blair: "...los sucesos y pasiones que tienen lugar en la tragedia son comunes a todos los hombres y a todos los tiempos; pero los vicios que particularmente se deben castigar en la comedia son los que más dominan en el país y en los tiempos presentes." En Lecciones de Retórica y Poética, op.cit., pág.145

estilo debe favorecer un diálogo fluido que anime la acción aunque sin exagerar, templando el juego de caracteres muy extremados: mostrando a la par uno duro y otro blando, uno infeliz y otro felicísimo... Prescribe el debido respeto a los espectadores huyendo de las bajezas para que el decoro haga frente a las chocarrerías clásicas²⁷⁴. Entre los géneros aceptables en la historia de la comedia, Blair remite al interés de aquellos últimos años por la "comedia llorona" sin hacer especial hincapié en su condición híbrida o especialmente novedosa, aunque sí en sus excelencias morales y en su utilidad²⁷⁵.

La naturalidad de Blair, cierto sentido común, es la más provechosa semilla que los preceptistas añaden a sus manuales. Tanto si se trata de Sánchez Barbero, o Hermosilla, como de Martínez de la Rosa, las rigideces y exclusivismos neoclásicos quedan matizados en cierta manera. No tanto los tópicos que se desprenden de la pureza antihíbrida (por ejemplo, la tragedia siempre es "acción extraordinaria y grande en la que intervienen altos personajes")²⁷⁶ y la comedia se presenta como algo radicalmente distinto ("Imitación en diálogo (prosa o verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares; por medio del cual y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, sueltan puestos en ridículo los vicios y casos comunes de la sociedad, y recomendadas, por consiguiente, la verdad y la virtud")²⁷⁷. Pero a esas alturas del siglo la

²⁷⁴- Idem, págs.290-293

²⁷⁵- Jovellanos la conoce como comedia tierna o drama sentimental y llama la atención que cite su obra El delincuente honrado como buen modelo. Si eso significa exceso de vanagloria, la interpretación que creo justa se opondría. Al tratarse de un texto escolar es posible que tomara en cuenta la importancia de poder acceder fácilmente al modelo, también de reconocer su valía como elemento formativo pues no basa su crítica en el ridículo, sino que "castiga el corazón sobre los útiles sentimientos de humanidad y de benevolencia" (op.cit., pág.146). Es interesante comprobar cómo un espíritu ilustrado antepone el convencimiento de la superioridad de la utilidad moral sobre el prestigio de la tradición poética.

²⁷⁶- Gómez Hermosilla, Arte de hablar..., op.cit., tomo II, pág.190. Martínez de la Rosa escribía: "La tragedia no refiere, sino imita y representa una acción grave, capaz de excitar terror y lástima en el ánimo de los espectadores, procurando para conseguirlo que la ficción se acerque, en cuanto sea posible y conveniente, a la realidad." en Anotaciones, op.cit., pág.347

²⁷⁷- Es definición de Moratín hijo que Hermosilla añade al final de su obra como Suplemento acerca del teatro y las reformas a que se quiso someter a fines del siglo XVIII. Op.cit., tomo II,

matizaciones parecían demasiado escasas. No en vano Martínez de la Rosa por ejemplo, en 1827, pretendía un poema didáctico basado en Boileau, cuyos preceptistas de cabecera en la Dramática eran la materia aristotélica (que defiende en la catarsis y rechaza en la exclusividad del final infeliz de la tragedia) y horaciana (al que opone a la ilicitud de presentar acciones sangrientas un cierto gusto por que la escena pueda ser "ensangrentada" si bien nunca en demasía e inoportunamente), Voltaire, el Pinciano o Moratín. Por más que insistiera en cierta naturalidad, sobre todo según la lógica argumental interna, respecto de las unidades de lugar y tiempo o de los caracteres más humanizados de los personajes o bien sus grandes observaciones sobre la razón natural y la literaria²⁷⁸, pocos años después ya no podía ser leída en clave de síntesis clasicista o de Neoclasicismo mitigado. Hubo de ser acogida entre las páginas de los manuales para que mediante la memorización de sus versos se aprendieran algunos preceptos imperecederos. En estos años se toma conciencia de la importancia de ciertos géneros teatrales a los que se alude en las preceptivas: tal es el caso de la comedia lastimosa o de la ópera, de gran interés por que su representación se asimila a los géneros clásicos algunos de cuyos parlamentos y diálogos se sustituyen por cantables²⁷⁹.

Los siguientes autores van a enfrentarse a los primeros golpes importantes contra la reforma neoclásica teatral, cuando las discusiones sobre ciertas obras, nacionales y extranjeras,

pág.XI. Y en Martínez de la Rosa: "La comedia se propone por medio de una acción, diestramente imitada en la escena, presentar bajo aspecto ridículo los vicios y faltas morales de los hombres, para alejarlos de caer en otros parecidos. Anotaciones, op.cit., pág.376

²⁷⁸- En el caso de la tragedia, dice abiertamente que los poetas cristianos, por razón de fe, no pueden abusar del destino trágico, que se opondría al libre albedrío y rebajaría al escritor al nivel de la superstición popular. No obstante recomienda usar de subterfugios semejantes como la buena o mala estrella o la fatalidad, sobre los que la Poesía puede aprovecharse para causar mayor impresión al modo de los trágicos griegos. Vid. Anotaciones, op.cit., págs.368-369

²⁷⁹- El hibridismo artístico iba contra cierta idea de pureza que Santos González y Sánchez Barbero fueron los primeros en superar con ayuda de algunas opiniones como las de D'Alembert o Grimm. Éste último dio a Sánchez Barbero el material para poder referirse a otros "poemas líricos" representables: operetas (aquí incluye a la zarzuela), oratorios o el poema baile. Vid. Checa Beltrán, Razones del buen gusto..., op.cit., págs.218-222. En los siguientes autores la mención es solamente indicativa de su aceptación, sin añadir apenas nada. De la ópera hablan brevemente Hermosilla, Pérez del Camino (1829) o Castrillón (1832).

toman especial radicalidad con el auge y entrada de ideas románticas²⁸⁰. Así se observa que en el teatro de aquellos años se insiste en no seguir las normas y reglas que deben adornar las composiciones dramáticas, producto según Castrillón de los mismos vicios en que cayeron los autores del Siglo de Oro, ahora nuevamente encumbrados. En respuesta a si las comedias del nuevo género llamado romántico (sobre el drama) quebrantaban las reglas, él mismo se responde a modo de catecismo: "Sí, señor. Y las quebrantaron casi todos los autores españoles, por lo cual escribieron contra nuestro teatro tantas y tan amargas críticas; pero como la opinión de los hombres es tan variable, ahora muchos alaban como una belleza lo que antes censuraron como otro género imperdonable."²⁸¹. En esta misma década hay testimonios que indican la viveza del debate, la necesidad de ir dando acomodo teórico y ofreciendo la oportuna preceptiva fundamentalmente al drama romántico, cuando la pertenencia a una época pasada de ciertos géneros prestigiosos en su atemporalidad (como la tragedia o la epopeya) empezaba a verse como irreversible. Por ello es natural encontrarse algunos testimonios que estimulan cierta actualización de las ideas tradicionales del aristotelismo. Sería el caso de Pablo Alonso de la Avecilla o de Ribot. El primero en su Poética trágica²⁸² va desgranando sucesivamente los principios históricos de la Dramática, las variaciones a que se ven sometidos el gusto o las costumbres, traduciendo aquí y allá textos de Mme. de Staël acerca de la

²⁸⁰- Suele hablarse de los años treinta del siglo XIX como el inicio efectivo del Romanticismo teatral en España, entre otros promovido por las discusiones en torno a la Comedia española y las nuevas maneras historicistas de juzgarla desprendidas del Discurso (1828) de Durán. No obstante, Romero Tobar matiza mucho el cambio de gusto del público en fechas tan tempranas. En Panorama crítico..., op.cit., págs.275-276

²⁸¹- Principios de Literatura, Madrid, Repullés, 1832, pág.29. Como ese trabajo fue escrito para el Real Conservatorio (creado en 1830) y sus clases de declamación y teatro, hace especial hincapié en la Dramática. Antes de ofrecer las reglas y principios de tragedias y comedias, dedica tres páginas a enumerar los distintos géneros: tragedia, tragicomedia, comedia de carácter, comedia de intriga, drama sentimental, drama heroico, drama de gran espectáculo, drama de magia, drama piadoso, auto sacramental, musicales (melodrama, zarzuela, oratoria sacra y ópera), menores (entremés, sainete, tonadilla) y algunos satíricos como pantomimas y parodias ("imitación ridícula de una obra seria; es decir, que se hace una parodia sustituyendo una acción trivial a una acción heroica, y expresándose en aquella así como el poeta se expresó en ésta", pág.9), muy numerosas a partir de los años cuarenta.

²⁸²- Madrid, Imprenta que fue de Bueno, 1834

Literatura entendida desde el Romanticismo historicista. Para las preguntas que va haciéndose procura dar una respuesta para adaptar la tragedia a las nuevas circunstancias. Así pues reconoce que en el siglo XIX apenas hay obras que puedan considerarse tragedias en España. Frente al fatalismo griego su época ofrece pasiones más desordenadas, afectas a la moral o la filosofía. Respecto a la construcción da algunas normas: la unidades se basan en la verosimilitud y ésta ha de ser básica en la tragedia, aconseja reducir las obras a tres jornadas para evitar cansar y no alejar la tensión dramática, que la virtud sea siempre triunfante, que el protagonista tenga algún rasgo extremado en su carácter, que se escriba preferiblemente en verso y que éste sea de arte mayor y grandilocuente... En rigor se pretende que se derive la tragedia hacia argumentos históricos y la tragedia urbana hacia asuntos cercanos de la vida privada, pero que ambos mantengan un rigor decoroso y que los sucesos se planteen bajo la lógica argumental y los principios que rigen la época romántica (lo nuevo, lo religioso, lo popular, lo espiritual...) frente a los caracteres y personajes que exigía el teatro clásico. Ribot da una vuelta de tuerca mayor en su Emancipación literaria²⁸³. Ante la hegemonía moderna del drama histórico descubre que no hay vuelta atrás posible: no existen comedias ni tragedias clásicas (pág.239), el triunfo escénico del Don Álvaro y de El trovador son inapelables en su condición de evolución del Clasicismo a través de la moral, en el cambio profundo en el teatro, bajo un gran impulso de renovación. Las páginas finales ofrecen un panorama que insiste en la dualidad entre clásicos y románticos. Propone Ribot los ejemplos de Martínez de la Rosa y Moratín, de los que dice que florecieron antes de las últimas reformas que han liberado a la imaginación de su parálisis: "Los ingenios más florecientes rompen las trabas que los sujetaban a la rancia monotonía del clasicismo". Hasta tal punto ha sucedido esta "reforma" en el Teatro que es irreconciliable con las tres unidades. Su sentencia final puede servir de eslogan: está más al día Calderón que Moratín (págs.261-263).

En este ambiente los preceptistas deberían ofrecer algún espacio para asimilar la importancia de la Dramática contemporánea o persistir en su conocida doctrina. Por lo general muchos harán lo mismo que Lista en su lección sobre la "Literatura Dramática" en el Ateneo: exponer la doctrina asimilada a los principios actuales en aquellos puntos que juzguen necesarios. Por tanto, el valor moralizador de la doctrina supuestamente cristiana de la espiritualidad romántica al que apelaba Ribot se refuerza: entre las páginas que dedica al tema raro es el párrafo en que no se insista en la moralidad: de la fábula, del efecto, de la solución del asunto, de los personajes, de la finalidad... Por fin se ahonda en cierta asimilación de la naturalidad antinormativista: las unidades de

²⁸³- Barcelona, Oliva, 1837

lugar o de tiempo, necesarias para el teatro clásico, "no es posible conservarlas hoy"²⁸⁴, ya que servirían más de fastidio y de aburrimiento que de otra cosa, aunque deban ser respetadas en lo posible; se debe procurar acrecentar el interés en los personajes tanto como al asunto, aunque no se llega a sostener que sobre su psicologismo se centre la acción y su disolución; se aceptan diversos géneros teatrales que antes se consideraban espúreos como el melodrama (mezcla de comedia y drama) o el sainete o la tragicomedia en forma de tragedia urbana o comedia llorona (como decía Blair, es la más interesante para la moral)²⁸⁵.

El manual de Gil de Zárate, famoso dramaturgo, al comenzar sus noticias sobre las composiciones dramáticas nos retrae a un aspecto de la tópica de las poéticas, la jerarquía de géneros. Tan antiguo que comparando tragedia y epopeya acaba lo que hoy nos queda de la Poética de Aristóteles. Zárate aprovecha la comparación entre la lectura privada de las hazañas de los héroes y la impresión que nos produce ver a esos mismos héroes actuando en toda su grandeza ante nosotros²⁸⁶. Además, por su exigencia de cumplimiento en la representación es el género más vivo, en el que se han librado las mayores discusiones públicas, donde los más encarnizados clásicos y románticos han pugnado: "Ningún otro género es con efecto, tan susceptible como éste de las modificaciones que la civilización puede comunicar a las obras literarias; verdadero trasunto de la sociedad, tiene que caminar a la par de ella, que recibir todas sus impresiones, y ostentar por donde quiera el espíritu del siglo."²⁸⁷ El arte dramático está indisolublemente unido a una sociedad y una cultura determinada (ejemplo del teatro español o el francés, sin poder trasladarse a otra cultura o época), debe obedecer a las exigencias y gustos del público ("el poeta dramático vive de la actualidad"). Así

²⁸⁴- Lecciones de Literatura...., op.cit., pág.8

²⁸⁵- Op.cit., pág.14

²⁸⁶- Principios generales de..., op.cit., pág.221. Desde que en el manual de Batteux, por establecer un principio a nuestro trazado, se hablara del drama en general como la representación poética de una acción interesante, la adecuación entre la Dramática y la representación era total y coincidente en casi todos los preceptistas. Esta diferencia sustancial afecta a la raíz de la dramática en abierta oposición a los demás géneros que son exclusivamente literarios como se veía en Aristóteles en la equiparación entre epopeya y tragedia: "Además, en cuanto a las especies, la epopeya debe tener las mismas que la tragedia, pues ha de ser simple o compleja, de carácter o patética; y también las partes constitutivas, fuera de la melopeya y el espectáculo, deben ser las mismas." En Poética, Madrid, Gredos, 1988, pág.218

²⁸⁷- Op.cit., pág.222

parece hablar el dramaturgo²⁸⁸. Pero el preceptista también debe decir algo: "no pretendemos ser tan exclusivos como lo han sido hasta aquí los retóricos, ni sujetarnos enteramente a sus preceptos. Deducidos de la literatura griega, no son del todo aplicables a los tiempos actuales [...], para fijar definitivamente la cuestión, adoptaremos de las poéticas anteriores lo que creamos conveniente, y haremos las variaciones que nos parezcan oportunas."²⁸⁹ El ejemplo de eclecticismo de la materia dramática que nos propone suele cernirse como un freno al rigorismo de la materia clásica, no como una verdadera novedad. Lo verdaderamente novedoso es la reclamación de un espacio propio para la Dramática actual, no estrictamente el de la universalidad aristotélica, que se considera demasiado apegada a un determinado teatro y época

Acerca del tema se nos hablará de la acción dramática, del argumento, del plan, de las unidades, del carácter de los personajes, y por fin, de los géneros. Sobre lo primero, se trata de situar a la Dramática en su función de representación de acciones humanas, forzosamente acompañadas de una función moral que complementa a la literaria en su rasgo calológico: "Además, aún hablando literariamente, no puede ser bello lo que no es moral"²⁹⁰. Una de las propiedades de la acción, su verosimilitud, su apego a la realidad, y el hecho particular de la representación, producen como vimos arriba una especial emoción en el público: la visualización de las acciones le pone en contacto con el ejercicio perfecto de la imitación poética²⁹¹. Sobre el argumento, aparte algunos consejos (preferibles los temas nacionales), afirma: "Acerca de esto, la única regla que

²⁸⁸- Idem, id.

²⁸⁹- Idem, pág.223

²⁹⁰- Idem, pág.227. Iguales palabras hemos leído en las Lecciones... de Lista, op.cit., pág.5

²⁹¹- Debemos consignar que el mismo autor que afirmaba que la imitación no bastaba para explicar lo poético, queda ahora muy preocupado por afirmar que en el drama la superioridad sobre otros géneros proviene de las condiciones más perfectas de su imitación, indistinguiendo verosimilitud, realidad poética y el acto de la representación, sin el cual esa imitación de acciones humanas no sería tan perfecta. Caminamos hacia el naturalismo (en minúsculas) del Romanticismo, sin confundir todavía Poesía y Literatura: "Aunque la imitación dramática se aproxima más que otra alguna a la verdad, no se confunde con ella; porque nunca podrá el artista producir en nosotros sensaciones iguales en número y viveza a las del original; y sin embargo, en esta diferencia entre la verdad y la imitación, entre la escena natural y la escena artística, está gran parte del placer que en nosotros producen las artes." Op.cit., pág.229

puede darse, es que el argumento que se elija sea rico en contrastes de afectos, y ofrezca vasto campo a la lucha de pasiones"²⁹². Sobre el plan de la fábula acierta a nivelar las divisiones tradicionales en la lógica interna: "La acción de todo drama se divide siempre en tres partes principales: la exposición, el nudo o trama, y el desenlace"²⁹³. Sobre las unidades, defiende la existencia de unas reglas determinadas por estar basadas en las condiciones particulares de un teatro determinado, el griego, y en la verosimilitud. Y son precisamente estas condiciones las que pueden cambiar para convertir en flexibles las unidades: "El precepto existe, pues, excepto que en vez de ser inflexible, como antes, se ha hecho elástico."²⁹⁴ Las reglas del sentido dramático se consiguen bajo un relativismo que se observa en el comentario certero de Aristóteles: sólo habla de la unidad de acción, no dice nada del lugar y del tiempo únicamente la famosa expresión sobre un periodo de sol. Pero como estas unidades contribuyen poderosamente a la verosimilitud del drama se aconseja que no se quebrante la unidad de acción, pues en ella se basa la verosimilitud moral (puede y debe haber acciones subordinadas); la de tiempo debe corresponderse con la igualdad entre el tiempo de la representación y el tiempo real de duración de la acción²⁹⁵; la de lugar, como la anterior, debe someterse a la verificación de la verosimilitud (el sentido lógico)²⁹⁶. Sobre los caracteres, al igual que Blair, se aconseja la misma verosimilitud natural (tener en cuenta el papel, la

²⁹²- Idem, pág.231

²⁹³- Idem, pág.234. Algunas claves del cambio dramático provienen de la práctica (aconseja los finales felices porque el espectador después de haber sido conmovido, desea descansar) y de la tradición teórica: que nunca quede vacía la escena y que no se salga y entre de ella sin motivo alguno.

²⁹⁴- Idem, pág.242

²⁹⁵- Pero en la representación sólo cuenta lo que se presencia. Comunica un algo interesante: "Lo que debe hacer el poeta es callar; siempre que pueda, el tiempo transcurrido, y no citar horas ni días. El espectador, a quien no se advierte de este modo de la inverosimilitud, no la echa de ver, y divertido con la acción, no se detiene en averiguar el tiempo que ha pasado." Idem, pág.248

²⁹⁶- Bajo esa lógica natural observa con agudeza frente a la inmutabilidad de lugar en la escena de muchos clásicos: "Los que se han empeñado en conservar una misma decoración durante toda la representación, han incurrido en inverosimilitudes mayores que las que trataban de evitar, pues que en un mismo sitio hacían pasar cosas y hablar personajes que naturalmente debían pasar y hablar en parajes muy distintos." Idem, pág.249

educación, el siglo, la nación a que pertenece...) y el contraste dramático. Los géneros, explicando el origen griego, se ajustan al mismo patrón que observamos en los seguidores de Juvencio: tragedia y comedia con rasgos cercanos a la oposición y una especie de tragicomedia que se corresponde con el drama, así llamado frente a otras prescripciones. Como la preceptiva sobre tragedia y comedia no difiere demasiado de la tradicional, demos carta de naturaleza al drama, llamado concretamente así²⁹⁷ y definido por combinación de rasgos de los géneros canónicos: "la tragedia y la comedia son los dos extremos opuestos: el drama es el género intermedio que puede acercarse más al uno o al otro de aquellos, y por lo tanto, toman un carácter más trágico o cómico; de suerte que composiciones que llevan el nombre de tragedias o comedias, no son en realidad más que verdaderos dramas."²⁹⁸ Aún partiendo de dicha combinación de rasgos²⁹⁹, el drama posee ciertos rasgos peculiares y propios: exige mayor extensión, caracteres más profundos y licencias en el tratamiento de los personajes según las variedades de tono: "El drama hace hablar en ocasiones a los altos personajes en tono más humilde que el que la tragedia consiente; y a los bajos les da también un lenguaje que estaría mal en la comedia"³⁰⁰. No obstante se recomienda el viejo precepto de no permitir la sangre en el escenario, renovado por la impresión que algunos autores modernos había producido en el público: "... mas no por esto les es lícito, como han hecho

²⁹⁷- Hoy se tiende a ver el drama como una evolución de la tragedia, más que como una mezcla. Zárate ya era consciente de los problemas semánticos que la palabra producía en español: "La voz drama significa obrar; por esta razón la hemos aplicado a la clase en general en vez de repetir siempre poema dramático; a pesar de que la misma voz se suele usar ahora para expresar un género especial de esta clase de poesía." Idem, pág.252. Como en el caso de la Lírica o la Épica hay un trasvase del género al modo dramático, así hoy podemos hablar del drama como un género determinado, como un subgénero, como un género histórico o como una manera de construir fábulas teatrales (modo dramático).

²⁹⁸- Idem, pág.257

²⁹⁹- Recurrir a la combinación, como algunos preceptistas clásicos respecto de la tragicomedia, era el argumento perfecto para obviar la polémica introducida por Hugo sobre la mezcla y superación de todos los géneros: "Así pues, si no reprobamos la separación de los géneros, si la tragedia pura y la comedia pura pueden existir como tipos ideales, como entidades artísticas, tampoco podemos reprobar el drama en que estos dos géneros están hábilmente combinados, porque vemos en él una imitación más exacta del mundo real, y porque nada tiene que repugne a la naturaleza humana". Idem, pág.255

³⁰⁰- Idem, pág.263

muchos dramaturgos modernos, trasladar al teatro vicios, crímenes y excesos que repugnan a la naturaleza humana, y que debieran quedar en perpetuo olvido, cuando menos sacarlo a la plaza donde todo ha de ser moralidad y decoro."³⁰¹

La dimensión histórica de la Dramática era necesariamente cara a los románticos, deseosos de relacionar, más que la materia preceptiva clásica, que podían aceptar en un elevado porcentaje su vinculación con los ritos, con la representación y el reflejo en ésta de la realidad. Esa doble importancia se resalta en Fernández-Espino y en Milá y Fontanals³⁰² entre todo lo demás mientras la influencia de Hegel empieza a hacerse notar con el manual de Coll y Vehí. Sabemos que él aceptó expresamente la sintetización³⁰³ de la Dramática como objetividad (al desaparecer el poeta nos presenta una imagen fiel del mundo exterior) y como subjetividad (expresando las ideas y sentimientos de los distintos personajes), pero que al subvertir el programa dinámico, la jerarquía especial y función última de la Dramática pierde parte de su sentido. La conciliación entre lo objetivo y lo subjetivo³⁰⁴ conducen a la Dramática por su carácter de representación, de acción de fuerzas morales en pugna. Pero esto no suele aparecer en los tratados de géneros, que prefieren asumir la fijeza de las Poéticas universalistas del Clasicismo. La materia técnico-preceptiva no ha variado demasiado, pero las insistencias en aspectos determinados obligan a pensar en la actualidad y la importancia de la Dramática. De ahí que se hable del placer de la representación dramática como el placer en la función imitativa, teniendo por la mimesis el criterio más estricto de copia de la realidad, pero también permitiendo su supervivencia en la aristotélica incitación al mimo³⁰⁵. Por lo

³⁰¹- Idem, pág.263

³⁰²- Respectivamente en Elementos..., op.cit., pág.218 y Principios..., op.cit, pág.231

³⁰³- Dice Hegel: "El drama ofrece la reunión más perfecta de todos los elementos del arte." En Estética, op.cit., tomo II, pág.437

³⁰⁴- Sobre lo que Menéndez y Pelayo criticó como debilidad del sistema dando la causa de que tanto o más objetiva era la Dramática que la Épica puesto que los personajes que aparecen no son el poeta ni intervienen en la acción. Vid. Historia de las ideas..., op.cit., tomo II, págs.218-219

³⁰⁵- Elementos de Literatura, op.cit., págs.268-269. Hegel recupera esta afirmación aplicada exclusivamente al teatro: "Su origen se encuentra en la necesidad que sentimos de ver las acciones y relaciones de la vida humana representadas ante nuestra vista por personajes que expresan esta acción por sus discursos. Op.cit, tomo II, pág.459

demás poco se añade a la acción de la fábula (verosímil, una³⁰⁶, íntegra e interesante), a los personajes, o al plan, estilo y versificación. El drama, como tercer género ya canónico³⁰⁷, deriva según Coll de la comedia de tono elevado. Produce por un lado la comedia llorona, fuertemente moral, y por otra, el drama histórico, producto de Shakespeare. Éste inspiró a los autores posteriores que junto a los "adelantamientos de la estética y de la crítica literaria, se propusieron hermanar lo bueno de las diversas escuelas" del teatro griego y francés que se unen en las obras de Schiller. Luego Byron, Manzoni o el denostado drama romántico francés. En España observa un proceso de ligera mejoría por la búsqueda de buenas fuentes: "La reforma empezó en España por las traducciones e imitaciones de dramas franceses; reconocióse luego lo mucho que podía aprovechar al estudio de nuestro riquísimo teatro nacional, y en el día empiezan a ser bastante conocidos, bien que por medio de traducciones, Shakespeare y Schiller"³⁰⁸.

Importa en estos años, menos que la pura técnica o la estructura de las partes, consolidadas en los principios del sentido común, la vinculación con la representación, la influencia en el espectador. No en vano el destino y el proceso purificador se retiraban frente a la pasión, el hecho de que el personaje asuma su propio destino y el desenvolvimiento de su personalidad. La Dramática es el género propio de una sociedad evolucionada, en él anida el espíritu crítico, la vida real y actual³⁰⁹. Fernández-Espino lo explica por el mismo camino que Coll y Zárate, el de la emoción trágica sin influencia del hado o del fatalismo griego: "La emoción radica en que los personajes son seres humanos como nosotros"³¹⁰. La situación de importancia

³⁰⁶- Para Coll las unidades, como para Zárate y antes para Hegel, exceptuando la de acción, deben respetar la inteligibilidad del todo orgánico y exclusivo de cada obra.

³⁰⁷- En España hacía tiempo que esta discusión sirvió para enfrentarse a Lope y su teatro desde posiciones muy enconadas, pero no debe olvidarse que en ciertos resquicios de la obra de Aristóteles se escapaba el magisterio sobre la tragicomedia (tragedias de final feliz,...). Vid. García Berrio, Introducción a la Poética..., op.cit., págs.348 y ss. Para Hegel, el drama moderno surgía de la conciliación del carácter trágico y cómico, ya sin asomo de prescripción antihíbrida. Op.cit., tomo II, págs.479 y ss.

³⁰⁸- Op.cit., págs.299-300

³⁰⁹- Núñez de Arenas, Elementos filosóficos..., op.cit., pág.159

³¹⁰- Estudios de Literatura y de Crítica, Sevilla, Imp. de la Andalucía, 1862, pág.140

de la Dramática la sitúa en el ápice jerárquico por su influencia en la realidad, como los hegelianos sabían del filósofo. De ahí su insistencia en la verosimilitud, en la integridad y lógica de los personajes, y en la función moral-educativa que se desprende de la asimilación de la representación (emoción que en el siglo XX ha despertado renovado interés en el estudio de la Cinematografía). El camino se abre para que el naturalismo sea conscientemente un rasgo definitivo que diferenció al Romanticismo, discutido en las preceptivas con la medida impuesta de la verosimilitud y la lógica interna.

Insistiendo en la tópica de las preceptivas, los esquemas nuevos van asentándose para poder ver que en muchos casos se trata de asimilar la materia clásica, ahondar en las diferencias³¹¹ y aceptar la globalidad de los géneros fundamentales³¹² con sus diferentes manifestaciones históricas. Tampoco entraba en su conciencia separar el texto de la propia representación, por lo cual algunos aspectos de sociología teatral pueden escapársenos (la transformación de los viejos corrales en edificios como los conocemos hoy, la iluminación, el vestuario acomodado, los efectos de escenografía, la audición...).

La última gran preceptiva, la de Sánchez de Castro, analiza profundamente a la poesía Dramática ("el tercero de los géneros fundamentales en que hemos dividido la poesía")³¹³ como una singularidad que no nace de la combinación de la Lírica-subjetiva y la Épica-objetiva, sino de la voluntad de representación de la belleza de la vida humana³¹⁴. Sí coincide con Hegel en que representa un estadio especial de civilización en la sociedad, un estado social adecuado y determinado: "En una sociedad primitiva, en pueblos sin fijeza y sin tradiciones, no se ha producido jamás el verdadero drama."³¹⁵ Y en esa formación se fue creando la variedad tragedia-comedia, y por fin el drama, género complejo,

³¹¹- Pertenece a la dramática el lugar en el cual la influencia directa de la evolución literaria se hace más cercana, más representativa, más inclinada a obligar a la Preceptiva a volver la vista y reaccionar, siquiera mínimamente.

³¹²- Por eso Trueba define a la Dramática como "cualquier composición cuya forma dialogada la haga representable". Arte de hacer versos..., op.cit., pág.16

³¹³- Lecciones de Literatura General..., op.cit., pág.249

³¹⁴- Idem, pág.249. En lo que muchos veían la verdadera importancia de la dramática, y no otra, como Clarín: "es la necesidad de comunicar con los semejantes mediante el cuerpo, mediante la palabra..." apud. Sergio Beser, Leopoldo Alas, crítico literario, Madrid, Gredos, 1968, pág.229

³¹⁵- Idem, pág.254

que admite elementos de ambos géneros y que "presenta la vida con la complejidad y variedad que el mundo ofrece, sin buscar sistemáticamente ni lo trivial, ni lo ridículo, ni lo grandioso"³¹⁶.

El fondo de la obra dramática, la esencia de la representación de la vida³¹⁷, nos sitúa ante una dualidad que Sánchez de Castro no desea obviar: "Surge aquí la cuestión del realismo y del idealismo en el drama. Si el realismo, o copia exacta de la realidad, es, como ya hemos visto, impropio del arte, lo es mucho más de la Literatura dramática." Debe incidir en la repugnancia que el decoro impone al realismo más descarnado, tendiendo puentes a las viejas teorías de la bella imitación y de huir de lo desagradable en la escena: "Es, pues, axiomático, que la realidad no cabe en el drama. [...] Si el drama es arte y es poesía, claro está que no puede ser reproducción de la vida, sino de la vida bella, de las acciones que pueden concurrir al fin general del arte y de la poesía, que, como sabemos, es elevar, engrandecer y mejorar al hombre."³¹⁸ Igual nivel de trascendencia y finalidad caleológica que hemos leído en Lista³¹⁹. El fondo se hacía efectivo en las condiciones de la acción: unidad de acción, verosimilitud, rechazo de las unidades en cuanto artificioso pseudoclasicismo francés frente a la lógica argumental impostadas artificialmente en la fábula, integridad (principio, medio y fin), interés y carácter. Sobre esto último medita, pues la actividad de los caracteres conduce a situaciones dramáticas que deben solucionarse dentro de lo decoroso y lo racional. Por ello se enfrenta a los dramas modernos, que abusan del efectismo: el desenlace debe ser natural y lógico, y no perturbar los principios de la moral³²⁰. La forma de las obras dramáticas consiste en la división en actos (tres o cinco), escenas, el lenguaje y las disposiciones sobre los

³¹⁶- Idem, pág.255

³¹⁷- También opinaba Jungmann que la poesía era un arte imperfecta, cuya perfección estaba en la representación. Vid. La belleza y las bellas artes, op.cit., tomo II, pág.77

³¹⁸- Idem, págs.257-258

³¹⁹- Poco abundan las opiniones más indulgentes como la de Valera, para el cual el teatro debía ser fundamentalmente deleite y diversión, antes que enseñanza moral. Si bien su opinión sobre el realismo rayano en el naturalismo no debía diferir de Sánchez de Castro. Vid. Manuel Bermejo, Don Juan Valera, crítico literario, Madrid, Gredos, 1968, pág.105

³²⁰- "El espectáculo del mal sin remedio, de la virtud sin esperanza, del crimen sin castigo, ni es moralizador, ni es bello; sino desconsolador, y triste, y feo; impropio, por tanto, del drama, y contrario a sus nobles fines." Pág.273

actores y artes escénicas... Insiste en la división tragedia, comedia y la actualidad del drama como si fuera una tragicomedia. La Preceptiva estabilizaba aún más si cabe sus principios con la suave lima de las normas aristotélicas, y la ejemplificación con numerosas obras de toda época y lugar (chinos, indios, los griegos y latinos y las dramáticas nacionales) trazaban un bucle de coincidencias que desembocaban en la lógica interna de la organicidad de la obra y en el relativismo normativo. Sin embargo, de esos preceptos, muchos parecían estabilizarse en el espacio eterno de la Poética. Aún así algún resquicio quedaba para la actualidad³²¹. La Dramática obligó a los preceptistas a hacer un esfuerzo importante para presentar el hilo que unía sus conocimientos con el pasado y con el presente. A fin de cuentas el siglo despide al género en lo más elevado del vértice jerárquico, como lo situó en principio Hegel. Y sobre todo por su función moral y formativa, de tanta preocupación en los manuales educativos, que aspectos más afectos a los fines del **movere**, siempre cedían su puesto ante la continencia del decoro³²².

III-5-6 Géneros poéticos: mixtos, de transición y didácticos

La perfección triádica que pretendía Hegel, bajo unos cauces naturales, iba a producir algunas modificaciones irreversibles en la sistematización. Sin ahondar en los problemas que se deducen

³²¹- Hermenegildo Giner afirma taxativamente que en su época ya no se escriben tragedias y que a las comedias se las llama dramas y viceversa con total indiferencia. En Principios de Literatura, Madrid, Vda. de Hernando y cía., 1892, pág.208

³²²- Vid. González Calzada, Elementos de Retórica y Poética, León, A. González, 1889, pág.119

de la aplicación sobre la serie Lírica-Épica-Dramática como modalidades simbólicas y naturales de representación, del método dialéctico y sus consecuencias para esa misma serie, la voluntad globalizadora del filósofo alemán llevó a sus seguidores a plantearse qué hacer, en qué lugar encajar algunos géneros de prestigio para la Poética que no encontraban fácil acomodo por su marcada personalidad. El juicio de Hegel, en el cual un sistema dinámico producía situaciones de nexo entre uno y otro cauce genérico, contribuyó a que se consideraran géneros de transición al cruzarse las tradiciones de los modos tradicionales y las formas de expresión. Lo forman diversos grupos, que forzosamente Hegel incluyó en la Épica (la narración del mundo exterior) y la Lírica (la manifestación del mundo interior del poeta). En las Poéticas clásicas podían formar parte de un grupo de narraciones menores de la Épica por su carácter mixto³²³, o se trataban separadamente, o entre los diversos géneros que acompañaban formas poéticas. El prestigio de que gozaban como géneros de la Antigüedad contribuyó a su permanencia en las preceptivas. Hablamos de la poesía didáctica (fundamentalmente géneros satíricos y preceptivo-educativos como las epístolas), la bucólica (y grupos asociados de especies descriptivas como los idilios) y los novelescos (la propia novela, los cuentos, las fábulas y apólogos). Muchos de ellos cumplían la función educativo-didáctica que se podía otorgar a un posible cuarto género, hoy día identificado con lo ensayístico³²⁴. Otros bordeaban el límite entre lo literario y lo poético incluso en el modo de presentación (si atendemos al problema de la novela como un texto en prosa, por tanto, no poético sino histórico). Añadamos que la voluntad de totalización a que se sometió la Poética romántica no fue sólo sobre lo existente coetáneo, sino sobre la universalidad diacrónica de la Literatura. El Historicismo aplicado a los géneros suponía la ruptura, como hemos visto en la Dramática, de las pretensiones de asunción de una sistematización válida para todo autor, obra o época. El

³²³ - Por ejemplo en Cascales por influencia de Minturno según afirma García Berrio en Introducción a la Poética..., op.cit., págs.325

³²⁴ - Garrido Gallardo recuerda que los problemas que presentan muchos géneros históricos para formar parte de la tríada han influido tanto como los desbordamientos de rasgos en diversos cauces genéricos(lo lírico puede formar parte de obras épicas o dramáticas, por ejemplo) para que muchos teóricos no acepten "tan natural" la sistematización triádica. Habida cuenta de la existencia de contradicciones internas, un cuarto género puede parecer un simple cajón de sastre. Vid. Darío Villanueva (coord.), Curso de Teoría de la Literatura, Madrid, Taurus, 1994, págs.175-176

proceso historicista se acrecentó con la reacción positivista³²⁵ y los cambios fundamentales en la propia aceptación de géneros. Debilitado el prestigio de las formas clásicas y puestas en orden de igualdad con las de raíz medieval (aunque no es del todo cierto en las preceptivas, sí en algunos teóricos), elevando el prestigio de las formas populares y folklóricas, y pretendiendo por afán pedagógico-enciclopédico abarcar todas las épocas y obras posibles, resultó un hecho lógico que la multiplicidad de manifestaciones literarias provocara unos momentos de intensa discusión hasta su colocación definitiva entre los límites de una tríada generalmente aceptada. Infinitud de géneros históricos, planteados como pura arqueología, se estabilizaron en una discusión limitada a aspectos taxonómicos y de menor rango al pasar el criterio de pureza de géneros a un estado de postración contra el cual las pretensiones de actualización de la Preceptiva quedaban como reminiscencias de culturalismo pedagógico. La actualidad de la Bucólica no era la misma que la de la Novela, que salvando distancias, era el punto de contacto más firme con la producción poética (junto a la Dramática y a diversos géneros líricos) que podemos encontrar en las preceptivas.

Siendo un capítulo particularmente conflictivo así planteado, en realidad para los preceptistas del comienzo de siglo no significaba lo mismo, por no tener que atender a la obligación de volcar todos los géneros poéticos en la consabida tríada que ignoraban o simplemente no podían asumir. Así tanto en Batteux como en Blair se pretende dar a conocer todos los géneros importantes y de prestigio que habían pertenecido a la Poética y, en algunos casos, procurar clarificar los límites de otra dualidad por entonces muy importante: la que separaba a lo literario de lo poético. En esos manuales no sólo aparecían la Bucólica o la Didáctica al nivel de la Dramática, también era necesario dar las normas de diferentes composiciones que el prestigio había situado en la esfera de lo poético al escribirlas en verso: los poemas didácticos a lo Boileau o las epístolas (laudatorias, satíricas o moralizantes)³²⁶. La enseñanza debía

³²⁵- Dice Galvano della Volpe: "El positivismo (de Taine) constituye la primera reacción seria frente al esteticismo idealista y romántico, aunque lo sea más por los nuevos problemas planteados (historicidad y socialidad del arte, etc) que por las soluciones conseguidas. En efecto, la justificación meramente positivista (la raza, el ambiente, el momento) de la historicidad de la obra de arte resulta externa, mecánica, pues al valorar, de manera excesiva el arte como uno de tantos documentos históricos, se pierde lo que éste tiene de específico y positivo." En Historia del gusto, Madrid, Alberto Corazón, 1971, pág.123

³²⁶- La jerarquía genérica última tendía a respetar una dualidad sensible entre la Dramática y la Épica a la que se añadían especies inferiores o poemas menores (caso de formas

procurar el conocimiento de las principales manifestaciones literarias y sobre todo de aquellas cuyo prestigio era elevado y que empezaban a mostrarse pasado el tiempo como actualizables. Por contra la materia apenas sufría modificaciones, repitiendo los elementos que las habían definido desde hacía mucho tiempo. La poesía bucólica o "imitación de la vida campestre" para Batteux³²⁷, tendía a tener ciertamente una compleja colocación pues según los modos de imitación podía ser enteramente épica, dramática o, la mayoría, mixta, según hablara el poeta o los pastores o ambos. También el estilo planteaba algunas derivaciones, al admitirse una cierta gama entre lo sencillo y dulce y lo elevado. Consciente el traductor español de la nueva importancia que había adquirido la poesía descriptiva, con una clara voluntad de relación la descripción del mundo natural en el arranque de una nueva sensibilidad³²⁸, remite a Blair para completar la doctrina del origen, las diferencias entre églogas e idilios y otros tipos sobre los que hablan los franceses Marmontel o Fontenelle sobre las nuevas ideas atractivas de la

métricas con intención didáctica como el epigrama). Por otro lado la tradición era lo suficientemente amplia como para reconocer múltiples maneras de decir cosas poéticamente; Santos González y Losada nos dan la lista de Juvencio sobre aquellos poemas que sirven para despedir a un amigo, para cantar una victoria, para exhortar a una acción heroica, para desear felicidad a quien se va de viaje...

³²⁷- Principios..., op.cit., tomo II, pág.114 y ss.

³²⁸- En los comienzos del Romanticismo, gran parte de los presupuestos teóricos, ya lo hemos señalado, son la expresión de algunas contradicciones internas del Neoclasicismo. Entre las aspiraciones de las actitudes prerrománticas debemos destacar la nueva sensibilidad por la naturaleza desde un punto de vista en el cual lo sentimental tomaba un nuevo rumbo que mitigaba los efectos de la mimesis hacia una expresión natural frente a la copia edulcorada de lo natural-bello. Ese retorno a la Naturaleza no idealizada sirvió para poner de manifiesto los puntos de contacto y de fuga en la transición. El ambiente, la fama que las obras de Thomson o Gessner tuvieron en aquellos años, es fácilmente puesta en relación con las tendencias naturalistas y de sentimentalidad y sus derivaciones hacia la defensa de la organicidad o del biologismo de las obras literarias. También esto provocó un nuevo interés hacia la poesía antigua y sus transiciones desde un modo ingenuo-real hasta el ideal-sentimental al modo de Schiller, que tanto hizo por la posterior reivindicación de la Literatura popular y medieval como portadoras de valores naturales, realistas no naturalistas, y en todo caso en la transición inevitable hacia la sentimentalidad contemporánea. Vid. Wellek, Historia de la crítica..., op.cit., tomo I, págs.35 y ss.

felicidad en lo natural y el mito del buen salvaje en el sistema educativo-formativo según Rousseau. La lección XXXV de Blair trata sobre la Poesía pastoral, primer tipo de poemas por su orden sencillo y su estilo tenue. Pero frente a ciertas afirmaciones erróneas Blair precisa que no fue el tipo de poesía más antiguo, al revés, no se pensó en la tranquilidad de la vida bucólica hasta vivir en ciudades populosas, complejas y se sintió el alejamiento y el recuerdo de una vida sencilla³²⁹. Blair siente la necesidad de diferenciar entre la idealización de la naturaleza que se propone y las variedades significativas de la vida campestre según tres posibilidades: puede ser como hoy algo bajo y servil; como fue para algunos, un lugar de comodidad, abundancia y trabajo común; y como nunca fue, un lugar de gentes civilizadas en la sencillez de las primeras edades³³⁰. La naturalidad de estos poemas son el reflejo fiel de la vida de Virgilio³³¹, la segunda posibilidad, una vida hermo­seada, sencilla, un mediano propietario. Contando con esta lógica del género, la tópica nos habla de la variedad de escenas campestres, la sencillez vital con el tratamiento de unos caracteres sencillos, ingenuos, amables, llenos de buen sentido, agrupados en torno a lo "naïf"³³². EL problema de la poca importancia del género en la actualidad era que, sin duda se trata de un profesor de Retórica, el asunto que trata es débil: quién canta mejor, qué flores se marchitan antes, qué zagala es más atractiva. Todo ello contribuía a una cierta insipidez una vez perdida la frescura de los orígenes en Teócrito, historiando hasta las últimas producciones clasicistas de Meléndez Valdés. Menos poético puede parecer la didáctica, que según Batteux sirve para "instruir y trazar las leyes de la razón y el buen sentido", y esa finalidad lo convierte en un género que participa de dos principios constantemente entremezclados: la verdad puesta en verso o didáctica pura y la ficción puesta en verso o poética pura³³³. Las

³²⁹- Lecciones..., op.cit., tomo III, pág.352

³³⁰- Op.cit., pág.354

³³¹- La vieja **rota** permanecía presente entre estas palabras. Así las Bucólicas y las Geórgicas de Virgilio, pastoril la primera, más didáctica la segunda (las faenas del campo), y sus correspondencias (el pastor y el agricultor, el báculo y el arado, la oveja y el buey,...), continúan en los exponentes perfectos de los tres estilos: sencillo, templado y grave (la Eneida como epopeya).

³³²- Op.cit., pág.363

³³³- Op.cit., tomo V, 1801, pág.242 y ss. La Didáctica contenía especies de géneros no poéticos, acabando por formar una tríada literaria junto a la Oratoria, consagrada en las preceptivas y manuales, que en algunos aspectos podían

reglas que deben cumplir estos poemas son acomodados a las que deben usarse en los líricos: una cierta mezcla en el orden, en los asuntos y usar de los "privilegios del estilo poético". Ese proceso de poetización, de alejamiento de la Didáctica no poética, se observa en las especies: sátiras, epístolas en verso, epigramas (un pensamiento ingenioso expresado en pocas palabras), madrigales y sonetos, que con sus variedades pueden asumirse entre estos otros tipos. Blair dedica la lección XXXVII a la poesía didáctica y la descriptiva. La primera tiene por fin instruir, usando de adornos propios de la Poesía; el modelo que inicia la serie con prestigio es el de Lucrecio y su De rerum natura, "un tratado regular sobre algún asunto filosófico"³³⁴. Síguese una exposición del método y orden según Horacio. De las especies cuenta la tópica de la sátira y las epístolas poéticas. La primera ahonda sus raíces en las comedias clásicas, y debe responder a los fines de la facilidad expresiva y la franqueza. Nos ofrece tres maneras de afrontar la tarea de instruir según la tríada estilística: el tono gracioso o leve de Horacio, el grave de Juvenal, y el nervioso y noble de Persio. Las epístolas pueden ser de tipo sentimental o didáctico, en las que debe atenderse el poeta a la brevedad horaciana (el famoso **quidquid praecipies, esto brevis**). Los poemas descriptivos se basan en la pura descripción y son "la piedra de toque de la imaginación de un poeta"³³⁵. Insiste mucho en los rasgos que se deben pronunciar: no elegir circunstancias comunes, particularizar cada objeto descrito, procurar la sencillez y la concisión, tener cuidado en la elección de epítetos... Por estos años tienen mucha fortuna las Estaciones de Thomson (1740), sobre las que Blair ejemplifica, y en España particularmente los Idilios de Gessner (1756), que fueron traducidos en 1799. Unos y otros, polémicas sobre su adscripción aparte³³⁶, son géneros cuya defensa e interés en estos años tienen una raíz muy profunda en el cambio de sensibilidad a la hora de apreciar la diferencia sobre dicho cambio de sensibilidad. La descripción entusiasta pero real de la naturaleza se aprecia en la importancia que la impresión visual

identificarse con lo poético por su estilo, y por su recuperación humanística: debates, epístolas en prosa, dramatizaciones... La dualidad prosa-verso y el contenidismo en el lenguaje marcan la diferencia en la Poética, que no suele tratarlos. Respecto de los géneros no poéticos de los manuales del siglo XIX no vamos a hacer ninguna mención especial sino lateral.

³³⁴- Es decir en forma versificada. Op.cit., tomo IV, pág.3

³³⁵- Op.cit., págs.19-20

³³⁶- Los primeros son evidentemente poesía descriptiva abocada hacia principios ideológico-didácticos (en lo que acierta Blair) y los segundos forman parte de la poesía bucólica, diferenciadas de la égloga pastoril por mínimos rasgos.

causa en los ojos de aquellos que se sienten atraídos por la experiencia de la Sublimidad del mundo físico. Un punto de vista que a la vez sugiere una inflexión hacia el realismo, el panteísmo o simplemente el paisajismo romántico³³⁷, que evoca las impresiones de los viajeros hacia lugares imposibles en otras épocas. Pero estos rasgos no sirvieron para conseguir un renacimiento de estos poemas, sino un punto de partida que inundó los otros de gusto por lo descriptivo frente a lo argumentativo, como en las novelas.

En general se mantuvo el magisterio de Blair (algunos como Mata prefieren agrupar estos géneros en la categoría de poemas menores). La racionalización de Hermosilla, hecha sobre aquella base, distingue las didácticas y descriptivas como composiciones directas (junto a las líricas), en las que habla el poeta, según sus fines (la utilidad y la excitación de los sentidos) y sus tonos (el doctrinal y el pintoresco). La bucólicas o pastorales (églogas e idilios), evocadoras de la vida campestre, se agrupan entre las composiciones mixtas (a veces habla el poeta y a veces los personajes) junto a las epopeyas y fábulas en una perfecta trimembración. El lugar de la bucólica en sus formas poéticas puede situarse entre los géneros menores (cuestión común en las poéticas de estos años), pero a juicio de ciertos autores hay una especie de poemas cuyo agrupamiento puede y debe situarse al nivel de las creaciones de la serie triádica. Para Aicart (1829), la Didáctica tiene un sentido con el fin de instruir y ofrecer criterios morales, y eso es algo que carece de límites: didascálicas, sátiras, descriptivas, alegorías... Deben respetarse algunos rasgos necesarios: que el orden sea lógico aunque con adornos poéticos, que se siga el tema principal sin ocultarlo o confundirlo con otros, que se prime la brevedad evitando la aridez dogmática... En definitiva, que se procure no confundir la pertenencia al género poético de estas composiciones³³⁸.

Gil de Zárate tampoco adscribe estos tipos de Poesía a un género especial y respeta su presencia en niveles similares de importancia al que sostuvo Blair. Consagra pequeños capítulos a diferentes tipos de obras poéticas por razones definitivamente de prestigio. De un prestigio perdido, relacionadas ya con la arqueología histórica. Para él ya no había sino un engaño que excitó a la imaginación de los poetas ("transformando groseros

³³⁷- Sobre este proceso diserta Claudio Guillén en un capítulo sobre la relación entre la Literatura y el paisaje, en el que se ven afectadas estas relaciones del cambio de sensibilidad en las artes (con gran fortuna en la pintura). Vid. Múltiples moradas, Barcelona, Tusquets, 1998, págs.121-176 principalmente. No parece que la Preceptiva busque en las raíces de la importancia de estos géneros, solamente constata el hecho de su posición jerárquica.

³³⁸- Op.cit., págs.98-100

pastores en cultos personajes, y ponderando las delicias de una sucia e incómoda cabaña")³³⁹, de la cual proviene la dificultad del género por presentar cuadros tan distantes de la realidad. El descrédito que le merece está en consonancia con la nueva mentalidad, más dinámica y deseosa de la novedad del estilo y de la creación en los espacios abiertos hacia la originalidad. Dice sobre la historia de la pastoril: "...se puede decir que todos estos autores no han hecho más que imitarse o copiarse unos a otros, pues a la verdad, este género es muy reducido, ofrece poca variedad, y está muy expuesto a caer en la monotonía."³⁴⁰ Sobre la mecánica, poca novedad; tampoco sobre la distinción entre égloga e idilio (si acaso se distingue en que usualmente la égloga predispone a un diálogo entre pastores). Definitivamente es un género ya perdido en el cambio de rumbo, como si fuera propia de sociedades algo infantiles: "La poesía bucólica ha caído en la actualidad en gran descrédito. Parecen insípidas las escenas campestres a gentes acostumbradas a presenciar otras sangrientas y horribles. La poesía bucólica es la delicia de almas tranquilas y felices, no puede satisfacer a pechos agitados por las tormentas revolucionarias; mas de aquí no se sigue que deba despreciarse. Ciertos sabores agradables no son ingratos al hombre, sino cuando se halla en estado de enfermedad y agonía."³⁴¹ Las poesías didácticas deben subordinar la enseñanza al placer que es esencia de la poesía³⁴², y sus rasgos juegan a nivelar en su punto estos criterios: rebajar la aridez con los adornos de la poesía pero mantener un plan ordenado. La tipología no sufre graves variaciones ("Modelo de este género de poesía son y serán siempre las Geórgicas de Virgilio"). Se nos habla de la didascálica o tratados sobre objetos de ciencias y artes. Similares son los discursos o epístolas, pero con un plan menos riguroso (caso de la poética de Horacio), sátiras, epigramas y letrillas. Respecto de la descriptiva, es como la bucólica un tipo de poema caído en descrédito: "No se sufren fácilmente largos poemas con el objeto exclusivo de describir las escenas del campo y las bellezas de la naturaleza." Lo único que permanece son las diferentes descripciones (sobre las que aconseja que sean nuevas y concisas) variadas en momentos de distintas obras: "Estas descripciones que tanto agradan, cuando son de dimensiones regulares y están colocadas oportunamente en otros poemas, cansan y empalagan si se prolongan demasiado."³⁴³

El manual de Coll debe enfrentarse al planteamiento general

³³⁹- Principios generales..., op.cit., pág.208

³⁴⁰- Idem, pág.209

³⁴¹- Ibidem

³⁴²- Idem, págs.210-212

³⁴³- Idem, pág.213

de la tríada hegeliana con cierto rigor, según propone en sus bases filosóficas³⁴⁴. Pero el sistema no le permitía aceptar que aquellas composiciones didácticas que Hegel situó como formas secundarias de la Épica (por mostrar el mundo objetivo, exterior al poeta) no tuvieran un tratado especial, pues a pesar de presentar caracteres diversos, "convienen todas en tener por base un principio científico o una serie de principios."³⁴⁵ Esas composiciones son las didascálicas, el poema descriptivo, la epístola, la sátira y la fábula y su grupo. La teoría que Coll ofrece a sus alumnos se basa en la generalidad de los ejemplos que han existido, pues a la vez que da consejos y analiza obras, ofrece una perspectiva de la Historia de la Literatura. Por ello es difícil resumir un aspecto de la doctrina cuando en géneros tan diversos como los poemas didácticos se aceptan todo tipo de temas: poemas de preceptos morales y religiosos (los bíblicos), la gran variedad grecolatina (piscatorios, fenoménicos, filosóficos...), los didascálicos (literarios como los de Horacio, Vida, Boileau, De la Rosa...)... Tampoco tiene en gran estima a los poemas descriptivos ("Una larga serie de descripciones, por muy bellas que sean, no puede constituir un todo regular, un poema")³⁴⁶. Las epístolas son tan variadas como los poemas didácticos, pero son más libres y variadas que éstos, en un tono menos rígido³⁴⁷. La sátira es tan diversa que sus rasgos pueden aparecer aquí y allá censurando o indignándose el autor contra el vicio. También tiene otra cara amable y chistosa. Sobre los temas, el decoro se hace indispensable en temas que afecten al pudor o a los afectos nobles y dignos del amor humano.. La fábula, en cuanto apólogo, por su fin educativo, se separa de los demás géneros narrativos (cuento y novela sobre todo) por sus constantes: "es la narración breve de una acción alegórica, cuyos personajes son, por lo general, animales

³⁴⁴- Incido en recordar que me refiero siempre al aspecto filosófico que se desprende de un tratado de Estética. Perfectamente se encuentra una tendencia a la sistematización trimembre en la historia de la Poética según criterios básicos de la teoría de los estilos retóricos o de los modos. Se producían por tanto distintas agrupaciones y significativos abrazamientos en esos sistemas

³⁴⁵- Elementos..., op.cit., pág.301

³⁴⁶- Idem, pág.306

³⁴⁷- Por ello defiende el poema de Horacio a los Pisones como la epístola que era y no como la férrea preceptiva que se quería imponer: "Los pocos autores que han censurado el plan y el conjunto del Arte poética de Horacio, parece que no debieron fijarse mucho en el nombre de Epístola, que el autor puso al frente de tan admirable composición." Idem, pág.307

irracionales."³⁴⁸ Los poemas didácticos se encuentran entonces agrupados de la misma e idéntica manera que aquellos géneros de la Didáctica literaria o de la Oratoria: por sus fines educativos³⁴⁹. La finalidad como señal forma un precepto dirigista fácilmente visible para la enseñanza de la Poética y la Retórica, con sus esquemas cruzados y las intenciones de control pedagógico, mucho más efectivo que la disposición móvil del sistema filosófico. Los planos de frotamiento entre modos o géneros se disuelven de esta manera, permitiendo que la temática ejerza un control sobre la fenomenología de la obra literaria.

La bucólica es un género de prestigio, pero en aquellos momentos sólo podía servir como distracción "de la vida convencional y ficticia de las ciudades, de la agitación y lucha de las pasiones, de los asquerosos o terribles dramas que ofrecen la corrupción o el crimen, entregándonos a los desahogos de una dulce libertad y al pacífico estado de inocencia de la tan soñada edad de oro."³⁵⁰ Pero el género está destinado a no volverse a poner de pie ("... inculpada, y con justicia, de lánguida y monótona") por motivos evidentes al modo de Zárate: una serie muy cerrada, repetitiva, sin pie para la innovación, fuera del gusto de esos momentos ("Blair manifestó por este género una preferencia, que puede calificarse de excesiva.")³⁵¹. El precepto obliga a mantener un término medio entre lo grosero y lo demasiado afectado al presentar la vida campestre. Por otro lado se han escrito poesías pastorales en todas las formas del discurso: subjetivas o enunciativas, narrativas y dialogadas. En cualquier caso, diferencias aparte en las sutilezas diferenciales entre églogas e idilios, la tópica de los poemas bucólicos es tan fija que no merece incidencia alguna en la Teoría poética. Ninguno admite que los idilios, de ahí tanta preocupación, sean un eslabón de la transición desde la antigua epopeya a la que muestra los valores de la sociedad prosaica del siglo XIX. Ahí

³⁴⁸- Idem, pág.310. También habla brevemente de parábolas, proverbios y metamorfosis.

³⁴⁹- Fowler, hablando de los cambios jerárquicos, señala la gran influencia que en el mundo anglosajón tuvo la elevada consideración que Blair concedió a la escritura didáctica en todos sus ejemplos. No le parece extraño que en el famoso Preface de 1815, Wordsworth, en pleno fervor, apreciara entre los seis modos ("narrative, dramatic, lyrical, idyllium, didactic, philosophical satire") con particular interés los géneros didácticos. Vid. Kinds of Literature, op.cit., pág.225. Nos atengamos o no a su modelo biologista, está claro que los cambios jerárquicos se acentúan en el Romanticismo por una mayor movilidad.

³⁵⁰- Idem, págs.314-315

³⁵¹- Idem, pág.315

sitúa Hegel una forma de novela sentimental, desprovista de su emplazamiento campestre hacia la realidad social de las sociedades modernas.³⁵² Ya no interesa, pues, y no varían las descripciones de los géneros didácticos y bucólicos, si no es para situarlos en el sistema, abrazarlos, atraerlos o encontrar un espacio coherente. veremos cómo fluctúa su estadio. Fillol (1861), por ejemplo, piensa que son parte de la Lírica sin excusas, pero los hegelianos, con Canalejas (1869) a la cabeza, optan por el modo que Vischer había instituido como de transición de la Épica a la Lírica por las diferentes variedades en los modos de exposición. Ortega (1871), cuya base es Coll, prefiere mezclar los términos con Hermosilla y ajustar estos poemas al modo lírico-enunciativo (pero también, subjetivo). Ante los problemas que generaba y las contradicciones que se apreciaban (Ortega no sabe cómo defender que algunos géneros sean narrativos dentro de la Lírica), se prueba un nuevo modo, más cómodo y racional: son mixtas, y eso explica su pertenencia a distintos grupos. La anomalía respetaría de esta manera el sistema general y sus propias contradicciones. Por ello si entendemos el sistema en un sentido dinámico, progresivo, podemos situarlos en los límites de la dinámica: sátira y elegía (didáctica) entre Épica y Lírica y la bucólica (era común la dramatización del diálogo pastoril), entre la Lírica y la Dramática. Así González Garbín (1872), Arpa (1874), Espantaleón (1881), Loscertales (1891), Pla y Badía (1892)... Pero la transición real no llegó a triunfar, por falta de explicación o por comodidad. El peso del sistema estático, del plano fijo, y la tradición de agrupar lo anómalo (en compañía de la novela) es superior sin lugar a dudas. Por ello se transforman en conjuntos bajo el nombre de mixtas, si bien se incidía nominalmente en su otro aspecto de transición: Campillo (1872), De la Revilla (1877), Mendoza y Roselló (1887), De la Garza (1888), Diéguez y Muñoz (1890)... Incluso a veces tampoco se tenían como tales, sino únicamente agrupadas, la bucólica aparte, como simplemente didácticas: Milá (1857), Trueba (1881)...

Sánchez de Castro (1887) se detiene a explicar cuáles son las lecturas que se ofrecen de las condiciones que ofrece Hegel y que habían sido puestas en falta ya por Coll y Vehí. El hecho de que Vischer lo refuerce en la pretensión de identificar Lírica y presente, Épica y pasado y Dramática y porvenir, carece de coherencia y de identidad fija por cuanto en un poema lírico puede el poeta expresar una realidad exterior sin referencia temporal (evidentemente presente) o un poema épico detenerse en la expresión interna de los sentimientos del poeta³⁵³. Esta

³⁵²- Estética, op.cit., tomo II, págs.396-398

³⁵³- Op.cit, pág.165. Recordemos que el sistema de Hegel fue mal pero más conocido por las actualizaciones de Vischer, que provocaron lecturas erróneas. Vid. Wellek, Historia de la crítica..., op.cit., vol.II, págs.374-375

lectura simplificadora le conduce al argumento racional y pragmático de entender el proceso como un todo de actualización, las contradicciones no explican la aparición gradual y sucesiva de los géneros. Y razona del siguiente modo, con el apoyo que el Positivismo encuentra en el relativismo historicista: en los géneros siempre andan mezclados varios elementos que adornan a los fundamentales³⁵⁴, la sátira no es un género sino asunto y modo de cada género, la bucólica igual, la didáctica es épica, la epístola es una forma épica o lírica, y la novela, usual acompañante de los géneros mixtos, es simplemente compleja³⁵⁵. Respecto de su visión general no difiere gran cosa de lo visto hasta aquí; se abre un relato de los diferentes géneros desde su origen, convertidos ya en ejemplos de la pura Historia de la Literatura. La tópica es inamovible sobre los poemas de pastores o las descripciones que amenizan diferentes pasajes con las dulzuras atrayentes del mundo natural o los especiales cuidados que han de cumplir los satíricos para no afectar al decoro. Los preceptistas decimonónicos buscan huecos, vitrinas donde situar la mayoría de los productos de la Poética como si fueran elementos de un museo. Por ello los esfuerzos por estructurar el dinamismo genérico son inútiles. Aunque algunos géneros históricos deban pugnar por encontrar su hueco, en razón de su gran influencia social.

III-5-7 La particularidad de la novela

³⁵⁴- "La representación dramática es la que a veces falta; pero en casi todos los pueblos hay gérmenes o elementos dramáticos en el culto y en las fiestas populares, y además mezclados con la épica y la lírica." op.cit., pág.166

³⁵⁵- Idem, pág.168

Si hay un género realmente fundamental que solía estar ausente de las poéticas, en un ruidoso silencio del criterio de autoridad, era el de la novela, que en los albores del siglo XIX ya había dado a luz algunas de las grandes cumbres que aún hoy se sostienen. Entre ellas, bajo supuesta heterodoxia hispánica, el Quijote y la picaresca. La tendencia moderna a que la novela (su inmensa tipología) y sus derivados (cuento novelesco, novela corta...) ocupen el universo narrativo no deben hacernos olvidar que la Poética y la Retórica anteriores al Romanticismo no tenían que enfrentarse a esa realidad. Del mismo modo que Aristóteles no trató específicamente de la novela griega, un antecedente seguro, por la simple razón de que su aparición como género se debe retrasar como poco hasta el siglo II antes de nuestra era³⁵⁶. Asunto distinto es que los griegos no hubieran hablado del rasgo fundamental de las novelas, cual es la narración y sus técnicas. Como lo narrativo formaba parte de diversos tipos textuales y discursivos, los teóricos elaboraron diversos tratados de técnica narrativa según se avenían a sus intereses³⁵⁷. De tal modo que la Retórica elaboró diversos programas prácticos y técnicos sobre la **narratio** dentro del discurso forense fundamentalmente y la Poética en la organización del material narrativo de la fábula y sus componentes: episodios, caracteres, nudo, desenlace... Esa técnica recibió diferentes elaboraciones desde Aristóteles en adelante, de tal manera que la Neoretórica actual puede servirse casi todo ese material como los preceptistas lo hicieron según sus propias tradiciones. La anomalía proviene de su ausencia en los tratados de Horacio y los actualizadores de la teoría clasicista en el Renacimiento y más adelante, por su falta de prestigio. Pero en los albores del siglo XIX la importancia progresiva que la novela ganó entre los lectores (los teóricos también lo son o deben serlo) no pudo desoirse. alguna respuesta cabía esperar. Es lugar común que el Romanticismo abogó por la ruptura de los límites estrechos entre los géneros y por el hibridismo antineoclásico³⁵⁸; un ejemplo fundamental para el rigorismo preceptista sería el caso comprobado aquí de la

³⁵⁶- Carlos García Gual, Los orígenes de la novela, Madrid, Istmo, 1991, pág.37. Allí se nos recuerda alguna de las contradicciones que solemos atribuir a los demás: "Nosotros estamos acostumbrados a considerar como normal la coexistencia de los géneros literarios, que hemos ido heredando de una larga tradición cultural. Para los griegos que los fueron inventando en su tradición, los géneros literarios tuvieron una vigencia temporal e histórica mucho más definida, sucediéndose entre sí, surgiendo en cierto momento y desapareciendo después." Pág.33

³⁵⁷- Vid. A. Garrido Domínguez, El texto narrativo, Madrid, Síntesis, 1993, págs.17-25

³⁵⁸- Rodríguez Pequeño, Ficción y géneros literarios, op.cit., pág.32

aceptación del drama o la comedia lacrimosa por motivos similares. Pero no debemos olvidar que la exposición general de la materia del drama tenía a su favor la autoridad de la tragicomedia bajo la cual se exponían los caracteres: mezcla de lo trágico y lo cómico. Su evidente diferencia, su personalidad como género, se sofocaba a menudo bajo esta proposición³⁵⁹. La novela también buscó un paraguas, como había sucedido desde que algunas polémicas habían puesto de manifiesto la importancia del género al traspasar las normas específicas de un modo de imitación algunas obras de gran calidad, como el propio Quijote, de mayor prestigio que la novela a la cual pertenecía por derecho.

En el cambio de siglo los testimonios de la Preceptiva sobre la novela aumentan pero siguiendo el rasgo conservador del modelo, los más interesantes y novedosos tendrán lugar en los testimonios de otros medios: libros de crítica, prólogos, comentarios, disputas culturales...³⁶⁰

Si nos paramos a pensar qué papel tenía la novela para la Poética justamente anterior a la del Ochocientos podemos volver la vista hacia una contundente frase del trabajo de Checa Beltrán: "Este libro podría haber prescindido perfectamente de este capítulo, ya que las poéticas dieciochescas no se ocupan de definir este género."³⁶¹ Y pasa a continuación a explicar las causas de esta "llamativa ausencia". Además de la falta de magisterio en Aristóteles y Platón, la principal objeción que se le ponía era la de estar escrita en prosa, lo que naturalmente restaba dignidad poética (ni siquiera se podían considerar poéticas) y daba a la novela un estatus retórico al que comúnmente se adscribía. La falta de un tratado genuino genera la posibilidad de incluir a la novela entre otros géneros poéticos (la Épica y la Comedia) y literarios (la Historia). Sobre la primera, según los cánones del género la novela no podía entenderse completamente como epopeya en prosa por no respetar los cánones del género (no representaba una acción grande, ni los personajes eran elevados, ni la temática especialmente bélica o de grandes acciones...). Tampoco resultó la asociación con la Comedia, de raigambre clásica grecolatina, pero necesitada de

³⁵⁹- Las explicaciones filosóficas que preparan para un cambio de gusto no son opiniones contradictorias, sino complementarias. Por ejemplo, Ermanno Caldera ve en la conexión con la filosofía kantiana las condiciones que aciertan a conectar el cambio de sensibilidad con el paso de la tragedia al drama neoclásico, lo cual no niega que la teoría poética tuviera armas para enfrentarse al mismo problema. En "De la tragedia neoclásica al drama romántico: por qué y cómo", en Entresiglos, 1993, op.cit., págs.67-74

³⁶⁰- Romero Tobar, Panorama crítico del ..., op.cit., pág.361

³⁶¹- Razones del buen gusto, op.cit., pág.260

alguna imaginación (forzar la comprensión de los modos aristotélicos como Genette o las modificaciones que propone Santiváñez siguiendo a Lope), aunque le favorecía estar escrita en prosa, tratar de acciones fingidas y de temática cotidiana y amorosa. Por fin, algunos pensaron que la mejor situación parecía la de la Historia, conociendo a la novela como "historia fingida o narración histórica" al modo de Mayans. Por fin, un constante clamor sobre la novela extendía aún más las reticencias: su temática amorosa y su finalidad de entretener (únicamente **delectare**) afectaban a la compleja moralidad censora de los neoclasicistas³⁶². La inmoralidad de la novela estaba tan grabada en el consenso común que el Consejo de Castilla decretó en 1799 que no se dieran licencias para imprimir ninguna. Al final, continúa Checa, la novela no tenía una terminología determinada que la definiera (fluctuando entre "historia fingida", "ficción posible" o mismamente "romance", "poema épico romancesco"³⁶³) y su estatus era tan bajo en la jerarquía que las grandes obras novelescas sufrían un constante contraste con el desprestigio nominal³⁶⁴.

En efecto, en España era común la opinión profundamente negativa de la novela a finales del siglo XVIII. En un país que había reclamado positivamente la creación del poema de Martínez de la Rosa en 1826 como ejemplo de tradición nacional del gusto

³⁶²- M^a del Carmen Sánchez habla detenidamente de los achaques contra la inmoralidad de las novelas en el siglo XVIII. Parte de un presupuesto: "hablar de preceptiva es hablar de censura". Esto es cierto también para el aspecto positivo de la prescripción. Lamentablemente en la novela sólo aparecía la moral censora que escritores como Luzán pretendían imponer como estabilización del juicio de gusto. La segunda intención bien pudiera ser la inclinación hacia una moral pública de matriz política propia del aspecto ilustrado. La concepción de la novela como un conjunto de historias galantes pervertidoras de la juventud no abandonará a los preceptistas que cita incluido Hermosilla. En "Contextualización de la preceptiva. La moralidad en la novela del siglo XVIII", Dicenda, 16, Madrid, Universidad Complutense, 1998, págs.185-201

³⁶³- En palabras de Llampillas sobre el Quijote, si bien el anglicismo **romance**, de "roman", da una pista sobre su origen de obra con temática amorosa, caballeresca y galante (lírico-épico según Huerta Calvo) frente al italiano **novella** que se refiere sólo a temática erótico-amorosa. Sobre algunas complejas acepciones del siglo XVIII, vid. Iris Zavala, "Teoría y novela en la España del siglo XIX (1800-1875) en Sanz Villanueva, C. Barbachano, (eds.) Teoría de la novela, Madrid, SGEL, 1976, pág.96

³⁶⁴- He resumido el capítulo sobre la novela de Checa Beltrán, op.cit., págs.260-265

clasicista a lo Boileau, no puede extrañar que las disquisiciones de los teóricos alemanes sobre la supremacía novelesca (a veces en pugna con el drama), resultaran ignoradas. El retraso cronológico del esfuerzo neoclasicista provoca el retraso en la atención a ciertos géneros ahora potenciados. Otro aspecto, el de la censura moral venía suscitado por la firme creencia de que el género no daba más de sí en aquellos momentos que la expresión de asuntos amorosos (se tenía conciencia de novelas modernas galantes como Manon Lescaut o Les liaisons dangereuses) de Francia, lo que contribuía al desprestigio del género por la calidad de sus lectores: los jóvenes, y especialmente las mujeres, lo que les parecía degradante a los censores eclesiásticos. En esa situación aparecía el tratado de Blair en español, cuando en Europa ya se había empezado a sentir un cambio de sensibilidad en las novelas por medio de la introspección y la inspiración en la realidad: Richardson, Saint-Pierre, Goethe o Fielding, el autor de Tom Jones, tan admirado por el profesor escocés, ... Existía en la crítica europea un cambio radical en la concepción de la novela³⁶⁵ desde el hastío por su fundamento fabuloso e imaginativo hasta la formación de un tipo de género más cercano a la pura narración realista y verosímil, basada en el análisis de caracteres³⁶⁶. Ese cambio es recibido en la Preceptiva española por medio del omnipresente Blair, que hasta el manual de Hermosilla (y por éste en adelante), alimentará las posiciones de los autores de manuales³⁶⁷. En la traducción de Munárriz se explicita claramente la vinculación retórica de la novela como composición en prosa dentro de los géneros literarios históricos: "Resta tratar de otra especie de composición en prosa; la cual comprende una numerosísima, y en general poco importante clase de escritos, conocidos por el nombre de romances y novelas. [se trata de unas composiciones]... a primera vista fútiles para tratar de ellas"³⁶⁸. Los rasgos más evidentes son la

³⁶⁵- Vid. Aguiar e Silva, Teoría de la Literatura, op.cit., págs.203 y ss. También J. Álvarez Barrientos, "Preceptiva literaria española y novela (1737-1826)", en Entresiglos, a cura di E.Caldera, R.Fuoldi, Roma, Bulzoni, 1991, págs.29-56

³⁶⁶- De ahí su relación con la sátira: "La sátira aparece como precursora del realismo y como fórmula didáctica. Didáctica, no es sentido restringido de educación, sino en otro más amplio que abarca la conducta social y ética de los personajes. Será el lado ético o moral de las formas artísticas." Álvarez Barrientos, prólogo a su edición del Fray Gerundio de Campazas, Barcelona, Planeta, 1991, pág.XIV

³⁶⁷- Ninguna de las poéticas en verso tratará de la novela.

³⁶⁸- Lecciones..., op.cit., tomo 3, pág.289. Arrieta debe remedar la ausencia del género en Batteux para escribir sobre la novela acudiendo a autores franceses (sobre todo el Liceo de La

base en la fantasía, la curiosidad humana por la realidad que nos circunda, y su gran posibilidad como canales de instrucción para conocer la vida y las costumbres de los hombres³⁶⁹. El didactismo salva a la misma novela de lo que se le acusaba. La gran impresión que causa en los lectores permiten elevar su concepto como elemento educativo, así que "no se deben despreciar la naturaleza de estos escritos, sino su ejecución defectuosa." Traza luego la historia del género separando claramente los romances (de tipo caballeresco y heroico) de las novelas, una evolución en forma de novela familiar. Ésta última es la que responde al género descrito por Blair como actual, que para mejorar los libros caballeresco galantes (ya no heroicos), "tomóse por objeto principal imitar la vida y los caracteres. Se cuidó de hacer la pintura de la conducta de algunos personajes, puestos en situaciones particulares e interesantes, tales como las que se ofrecen en la vida, por medio de las cuales se manifestase y presentase con utilidad lo laudable o defectuoso de sus caracteres."³⁷⁰ Respecto de las novelas española Munárriz añade pocas cosas, y son quejas por la poca imaginación de la novela española y por el poco cuidado que se ponía en la importación de novelas para mejorar el gusto, tanto por estar mal traducidas como por elegirse títulos poco recomendables³⁷¹.

Poco añaden las demás preceptivas a las teorías de Blair sobre la novela, tomando de él la materia. Tanto Sánchez Barbero³⁷² como Mata y Araujo³⁷³ son eslabones de la doctrina de

Harpe y al propio Blair. Bajo el rótulo misceláneo y junto a las composiciones epistolares, filosóficas e históricas, las conoce como historia ficticia y se define como: "narración fingida de diversas aventuras maravillosas, amorosas, jocosas..., escritas en prosa con arte para la diversión e instrucción de los lectores." De Blair toma la historia de la novela hasta que en época moderna, entre los enciclopedistas, se afirma que Huet la hizo renacer de la nada. También se nos habla de los cuentos, en los que predomina el elemento imaginativo, en la vieja acepción de Montaigne, "la loca de la casa". Principios filosóficos..., op.cit., tomo IX, págs.119-148

³⁶⁹- Op.cit., pág.290

³⁷⁰- Op.cit., págs.297-298. Álvarez Barrientos tiene presente que entre las ideas sobre la vinculación realista de la teoría sobre la novela de estos años, son muy importantes las aportaciones de Sade al asumir que las que respondían a la modernidad del género debían centrarse en las costumbres cotidianas. Art.cit., pág.36

³⁷¹- Op.cit., pág.304

³⁷²- Que aboga por la variedad y la decencia, pidiendo, como era usual, que ningún crimen quedase sin castigo y que se

Blair. Hermosilla, también deudor en una gran parte y su sucesor en el favor gubernativo, las conoce como "historia ficticia"³⁷⁴ y delimita novelas y cuentos (sólo diferenciados por su extensión) frente a otros géneros de la Historia por ser "composiciones que sólo se distinguen de las historias verdaderas en que los hechos y sucesos que en ellas se refieren no han pasado realmente, sino que son fingidos por el autor."³⁷⁵ Resalta su condición de obras poéticas; esto será el gran tópico archirrepetido cuando la adecuación verso\prosa y la adscripción a las composiciones históricas, se juzguen una ilogicidad intrínseca a la Preceptiva. Por otro lado, la jerarquía genérica también favorecía buscar una subida de escalafón, si se me permite decirlo así, hacia lo poético como etiqueta especialmente valorativa. Hermosilla da unos consejos estrictos para sobresalir en estas obras de invención, porque "las reglas a que están sujetas, son, como vamos a ver, muy severas, y el observarlas no es tan fácil como cree la turba de escritoruelos que tan osadamente se arrojan a escribir novelas." Frase demasiado despectiva para no concertar la minusvaloración a que se sometía al género, y a la vez, a su control. Sobre las reglas que Hermosilla considera inexcusables diremos que las novelas deben ser morales, relatar hechos interesantes, incidir en la verosimilitud de la fábula, diversificar los caracteres, tener una exquisita sensibilidad para conmover los corazones, la fábula debe poseer unidad y, por fin, el estilo "ha de ser tan elegante como permita el asunto, atendidas las circunstancias." Narra la misma historia de la novela que Blair, así como reconocerlas una inclinación natural del hombre, no por imitar, sino por ensanchar más el corazón con

reprimieran los sucesos inverosímiles y contrarios a la razón. Igual que las precepciones sobre el uso de la máquina en la fábula épica. En Principios de Retórica..., op.cit., págs.137-138

³⁷³- Las relaciona, junto a los romances, con las "puras invenciones del ingenio". Se ve en la necesidad de referirse a ellas como "más bien poéticas", comenzando una usual predeterminación de tener que justificar que no se encuentren entre los géneros poéticos por excelencia. Elementos..., op.cit., págs.98-99

³⁷⁴- Arte de hablar..., op.cit., tomo II, pág.75. En interés del género recuerdo que Álvarez Barrientos pone énfasis en las palabras que Vicente de los Ríos y José Marchena dedican a la novela en sus respectivos trabajos al encontrarlas muy arriesgadas e interesantes, sobre todo las del segundo. A su artículo remito, pero desgraciadamente en los manuales de Preceptiva existen otros problemas derivados de su labor docente que los obligan a ser muy conservadores.

³⁷⁵- Op.cit., tomo II, págs. 75-93

acontecimientos más variados y maravillosos."³⁷⁶ Tomando a las llamadas novelas morales por mejores que las fantasiosas, las clasifica como sentimentales, de imaginación y de costumbres. Una alusión interesantísima es la que Álvarez Barrientos³⁷⁷ descubre cuando Hermosilla, refiriéndose a los personajes que deben intervenir en las novelas, afirma que "se presentarán personajes de la clase media de la sociedad en situaciones extraordinarias e interesantes". Esta "clase media" es la que debe educarse con la tragedia urbana según Díez González (allí se llaman "personas de un carácter regular"). Las afirmaciones son la constatación de una evidencia. Los romances podían tener un público noble o caballeresco, las novelas son un elemento fiel de la nueva sociedad y el ascenso de la burguesía culta (no otra es la destinataria) arrastra también la ascensión de nuevos géneros en los que se reflejen sus deseos y ambiciones. Pero es exagerado creer que Hermosilla no pretendía más bien un efecto narrativo: cuando a alguien acostumbrado a una vida particular y poco relevante, se le somete a ciertos avatares extraordinarios, confiamos en una reacción inesperada dentro de la variedad de intereses que representan las sociedades en las novelas.

En la década de los años treinta, la posterior al manual de Hermosilla (1826), hemos notado una reacción especialmente curiosa pero comprensible: su omnipresencia educativa declinó la posibilidad de que nuevas preceptivas ambiciosas se publicaran (señal de que su función ya era meramente educativa) y se incrementa, al calor de la escrita por Martínez de la Rosa (1827), el número de poéticas en verso, constreñidas por su vinculación neoclásica y ahora ya muy alejadas de la realidad. Por tanto la novela o es un género desconocido (no es preceptivo, no está escrito en verso) o basta con mantener su estatus de historia ficticia en el género histórico (Moragues, Monlau), incidiendo siempre en la moralidad. Son los años en que Lista ejerce su magisterio, y en los cuales surgen las primeras novelas importantes del realismo romántico y de la novela histórica³⁷⁸. Y

³⁷⁶- Álvarez Barrientos anota que esta necesidad de la novela tomada de Blair está a su vez copiada de Bacon. Art.cit., pág.51

³⁷⁷- Idem, pág.52

³⁷⁸- No podemos disputar ahora con Brown, Montesinos, Ferreras o Zavala sobre cuándo surgen las primeras novelas románticas españolas, si en los años veinte, treinta o cuarenta. Podemos afirmar a cambio que en las preceptivas el debate es limitadísimo y escaso, a diferencia de las actividades que se desarrollan por lo común en la prensa o en instituciones culturales. Fío mis últimas perspectivas histórico-generales al capítulo introductorio titulado "La novela española del siglo XIX", y el material dedicado a la investigación sobre el realismo, teórico y ejemplificado en las polémicas de distintos países, entendido como una meta, en el manual del últimamente

de Lista, aún reconociendo en algunos artículos de "El Censor" la importancia de la novela sobre los jóvenes por su impresionabilidad³⁷⁹, no sacaremos la impresión de que se ponga un interés especial en el género. Frente a Hermosilla, Lista opina que solamente tiene una dificultad en la exposición y el estilo. Como educador ve interesante el cultivo de las novelas a lo Walter Scott, ceñidas al argumento histórico y a la veracidad escrupulosa. Ignorante, como otros, de las ideas más modernas sobre la novela, las de F. Schlegel, o de los autores más importantes, Chateaubriand, Goethe o Hugo³⁸⁰, su único interés es la gran capacidad pedagógica que poseen, siempre sujetas a los rigores de la moral³⁸¹.

Para Gil de Zárate, las composiciones en prosa son oratorias, históricas, didácticas o epistolares. Las segundas pueden contar hechos verdaderos (son históricas) o fingidos, en cuyo caso se llaman novelas o cuentos³⁸². El ejemplo de Blair será definitivo, la lógica de la historia fingida o inventada es el lugar cómodo que los preceptistas necesitaban: la novela está en prosa, desarrolla un historia (por ello siempre se busca el ejemplo de Scott) y su lectura puede enseñar muchas cosas. El **docere** histórico es el contrapeso a la pura inclinación del

polémico pero siempre provechoso Juan Luis Alborg, Historia de la Literatura española, "Realismo y naturalismo. La novela", parte primera, tomo V, Madrid, Gredos, 1996

³⁷⁹- Seguía vinculando la novela a un pasatiempo propio de edades inmaduras: "La juventud lee y leerá novelas con preferencia a cualquier otro libro, porque es lo que más debe divertirla o interesarla... Desprecie, pues, el literato cuanto quiera un género que no puede aspirar a la cumbre del Parnaso..." Apud Alborg, Historia de ..., op.cit., pág.370

³⁸⁰- Jurestschke confirma que no tiene en cuenta a ninguno de estos autores. Podría haberlos leído en francés a pesar de las prohibiciones eclesiásticas o haber rehusado hacerlo por su condición sacerdotal. En Vida, obra y pensamiento de Lista, Madrid, CSIC, 1951, págs.319-322

³⁸¹- Ensayos literarios y críticos, Sevilla, Calvo-Rubio y Cía., tomo I, 1844, págs.157-158. La moralidad era también una excusa publicitaria para evitar la censura y para que los lectores tengan la conciencia tranquila. Como ejemplo tengo anotado en las páginas de guarda de la Emancipación literaria de Ribot (1837), el anuncio de la conocida editorial Oliva de Barcelona, ofreciendo su colección de novelas románticas a los lectores, dando a conocer que el propósito al elegir estas traducciones era que moralizasen y conmoviesen. Sus autores eran Scott, Arlincourt, Ireland, Rousseau y Lâclos.

³⁸²- Principios generales..., op.cit., pág.173

hombre por recrearse con la narración de ficciones agradables y entretenidas³⁸³. Usando el símil de Bacon, también tomado de Blair y Hermosilla, la ilusión por lo imaginativo novelesco es una prueba de la grandeza del espíritu humano. Las ideas románticas sobre la imaginación creadora están así demasiado cerca del placer aristotélico por la imitación: "es tal la inclinación del hombre a las ficciones, que apenas llega un niño a entender el lenguaje de sus padres, no encuentra mayor entretenimiento, ni cosa que le halague más que los cuentos, con que procuran distraerle, y su ansia por oírlos suele llegar a la importunidad." Descansa su historia de la novela en conocidos momentos cenitales: la novela griega, la caballeresca, la pastoril, el Quijote, y las mismas ideas sobre la clase media protagonista de las novelas de Richardson que sus antecesores. La teoría sobre la novela descansa sobre dos ejemplos concretos, uno positivo, Scott (que ha llegado a la máxima perfección por su reflejo fiel y realista de sucesos, vidas particulares y trato familiar de sus protagonistas), y otro negativo, el realismo francés. El rechazo natural a las novelas³⁸⁴ se incrementa cuando fija su atención en esas obras que "tienen por objeto presentar los vicios más torpes e inmundos de la sociedad, desencantando el corazón de todas las ilusiones, y persuadiendo que no existen en el mundo virtudes[...] Esta escuela que representa a la humanidad aún mucho peor de lo que es, sólo sirve para desmoralizar al hombre o desconsolarle." La novela ha seguido el fluir del tiempo, fiel reflejo de sus deseos y ansiedades. Cada mundo tenía su novela: el mundo caballeresco, el cortesano y el filosófico impusieron sus novelas. Las últimas obligaron a una posible bifurcación: o la política (Scott) o la anárquica (los franceses). Sobre la técnica de las novelas poco añade: la insistencia en la perfección horaciana de la finalidad ("Instruir y deleitar debe ser su lema"), el fuerte arraigo moral, la búsqueda de argumentos variados y convincentes, la insistencia en la inspiración en la realidad huyendo de rasgos exagerados... El estilo, ya libre del ajuste retórico, se pide puro y elegante. además de la narrativa se pueden admitir otras formas como la epistolar. Queda pues la novela situada en un lugar fijo junto a la Historia, liberada de los yugos de los géneros fuertes y jerárquicos, pero también degradada en sí misma por la inconsistencia de su naturaleza imaginativa: "Las novelas no son más que castillos en el aire que otros levantan para nuestro recreo."

Para encontrar una postura más moderna debemos esperar, como siempre, al manual de Coll y Vehí. Muestra siempre a las claras

³⁸³- Sobre la novela habla Gil de Zárate entre las páginas 177-184

³⁸⁴- "Mucho se ha dicho contra éste género de literatura, tachándole de inmoral y de corruptor de las costumbres..." Op.cit., pág.177

los vaivenes y las contradicciones internas de las teorías románticas: el desdén, lo evolutivo y la nueva escenificación. Ya en el primer párrafo se intuye que las fuentes son distintas por primera vez: "La novela es la narración de una acción interesante, en la que se presenta generalmente un cuadro de las pasiones del hombre o de las costumbres de un país. La novela carece de la grandeza de la epopeya, y tanto en el fondo como en la forma tiene un carácter más prosaico, se acerca más a la realidad; por cuya razón dijo acertadamente F. Schlegel que la novela era la epopeya bastardeada. Sin embargo, siendo la novela una obra de imaginación, y debiendo, por tanto, aspirar a lo bello, bien que en una esfera menos elevada que el poema épico, no hay duda de que debe colocarse entre las composiciones poéticas."³⁸⁵ Por su boca ha hablado el hegelianismo, la novela es la evolución lógica, la epopeya burguesa en la que falta el estado general poético de la Épica. La novela es el reflejo consciente de una sociedad prosaicamente organizada, en la que los conflictos son los asuntos interiores y las relaciones sociales. Pero en sus reglas exige lo mismo que la epopeya: un mundo entero, el cuadro de la vida. Fijar el punto de mira en la sociedad burguesa trae consigo que esa misma realidad social de un campo ilimitado a la novela. La resolución de los conflictos se aleja del necesario totalitarismo épico; o es una resolución trágica o cómica, sin fijar el punto de ironía que F. Schlegel dictó para la inmensidad novelesca³⁸⁶. Sin embargo, nada sobre esto escribe Coll. No extraña que, una vez expuestos los elementos de la fábula épica, basten pocos preceptos para la inmensidad novelesca: la acción debe ser una, íntegra e interesante (en las medidas que conocemos), similar a la Épica, y de estilos muy variados... "En una palabra, apenas pueden darse acerca de la novela más reglas que las generales, aplicables a la mayor parte de las composiciones literarias"³⁸⁷ La libertad narrativa superaba cualquier propósito normativo, la liberalidad novelesca dejaba desnuda a la Preceptiva o ésta la debía dejar fuera a ella. Poco añaden los Elementos... a la historia de la novela, que no sea repasar sus hitos históricos en tres páginas y pretender una división pseudofilosófica. Se oponen dos clases, en las que domina el aspecto subjetivo y en las que domina el objetivo. Una nadería que naufraga en su propia intención.

Nada va a quedar de la vinculación con la Épica en los preceptistas posteriores hasta la llegada del manual de Álvarez Espino y Góngora Fernández en los años setenta. Todos los demás ven mucho más conveniente la pertenencia de la novela al género histórico, dónde las historias fingidas o inventadas, en prosa, tienen un acomodo feliz y un control más efectivo de la

³⁸⁵- Elementos..., op.cit., págs.262-263

³⁸⁶- Estética, op.cit., tomo II, págs.374 y ss.

³⁸⁷- Idem, pág.263

moralidad. Se apoyan en Lista y sus observaciones sobre que el arte, si es bello, no puede dejar de ser moral. Al carecer de tradición preceptiva se van traspasando los elementos de la Épica, llevados a la racionalización argumental, al estilo natural y ajustado y a la verosimilitud realista. La insistencia en la pertenencia a la Poesía de la novela denota la difícil convivencia con la Poética más tradicional. En muchos encontramos la delectación de ir creando un tratado con diversas tradiciones bajo el sentido común. Por ejemplo, Fillol (cito por la tercera edición de 1872, ajustada al programa de 1846), en sus Sumario de lecciones, llega a la narración histórica para advertirnos de que "ya estamos en la región de la poesía"³⁸⁸. No olvida la intencionalidad moral, por eso la novela no es indecorosa, su labor es educar para lo contrario. El problema son las manos que dominan el instrumento, no el instrumento en sí. El objetivo de las novelas era deleitar, pero como estaban sujetas a principios estéticos y el fin de éstos era moral, por teoría caleológica, la novela también.

El ascenso de la novela es imparable, y traspasando el medio siglo³⁸⁹ la evidencia se hace tan fuerte que se incrementan los

³⁸⁸- Op.cit., pág.194. A su juicio Lista pensaba que la novela se acercaba a la Poesía, pero él afirmaba que pertenecía sin ninguna duda. Sus preceptos eran: cuidar la moral, que el protagonista fuera unitario y de caracteres propios, que se cuidara la imaginación y no se abusara de la hipotiposis (la **evidentia** de Quintiliano y otras figuras que tienen que ver con la descripción detallada de un objeto).

³⁸⁹- Hacia este medio siglo las novelas suelen ser objeto de disertaciones académicas, preocupados en las diferentes academias y ateneos por la influencia de las novelas en las costumbres. En el certamen público de 1857 en la Real academia de Buenas Letras de Sevilla, Fernández-Espino sitúa a la novela entre las obras históricas, cercanas a la verdad por su propia condición, pero técnicamente sólo cabe decir que "se sirve de todos los géneros literarios". El discurso de Guillermo Forteza, en puridad una historia de la novela, estima que el Drama y la novela tienen la misma influencia en las costumbres por su inspiración realista. El ingreso en la R.A.E. de Cándido Nocedal, respondido por el Duque de Rivas, en 1860, tiene las mismas premisas y el mismo recelo hacia la novela contemporánea, basada en una gran variedad de temas antipoéticos (economía, emancipación de la mujer, historia...) y en enseñanzas negativas (crímenes, el suicidio...). Se opone a la novela realista y a la de tesis (pág.18), deben reformarse mediante la moralidad, la doctrina... Rivas aún es más rígido, cree en la superioridad de la poesía y en el empequeñecimiento de la novela ("lo que debía ser un entretenimiento del género humano es corrupción, tentaciones, peligros"). Coincide en el desbordamiento de lo literario de los temas modernos y el prestigio de Scott. Preocupado por la

análisis y los debates, a la vez que los preceptistas se agarran aún más fuertemente a las pocas seguridades que se pueden asumir: la vinculación con la Historia, la gran importancia social y su definitiva pertenencia a la Poética³⁹⁰, aunque sea por imposibilidad de pertenecer a otros géneros literarios³⁹¹.

Álvarez Espino (1870) insiste en la pertenencia de la novela a la Épica, tomado de Coll y Vehí, y técnicamente de Hermosilla, por tanto de Blair. El interés de la novela tiene origen en la necesidad de satisfacernos con los objetos del mundo real, pero no le parece que sea "historia ficticia" sino la más moderna definición de "narración de acción interesante" (pág.60), proveniente de su fuente declarada. La vaguedad, que se corresponde más con la propia variedad imposible de frenar de la novela, sitúa el punto de análisis en la modernidad de la función narrativa. Pero no hubo respuesta en el acervo teórico preceptista, continuaban fieles a la excepción del género y a la técnica segura de la fábula para explicar la vertiente ficcional de la Poesía. No obstante, la vuelta a la esfera de lo histórico no es ya total, debe recolocarse una vez más, ahora entre los géneros de transición por su condición de obra poética en prosa. La dificultad consiste en averiguar entre qué géneros se deben situar los límites. En esta década de los setenta, cuando ya el triunfo de la novela realista en España es imparable, el género transita entre la Poesía y la Oratoria si nos atenemos al modo del binomio prosa\verso, como en González Garbín (1872), Arpa y López (1874)³⁹²... De esta manera era posible contener todavía su omnipresencia mediante el recuerdo de su origen espúreo en la

influencia moral, Rivas describe el efecto de las novelas en las mujeres, alterando su "fácil impresionabilidad" y empujando después a los hombres por medio de ellas. Cualquier institución se cree sostenedora de la misión educativa del arte, y se desconfía de la lectura distanciada, de la imposibilidad de manejo de las ficciones en el público lector. Vid. Bibliografía final para citas concretas..

³⁹⁰- Aún así no se alude a ella en la tituladas como poéticas por no formar parte de las composiciones en verso. Véase en Espar (1861) o en Ortega (1870)

³⁹¹- Tal es la idea de Valera en su artículo "Naturaleza y carácter de la novela", donde aduce: "Llamo a la novela poesía, aunque las novelas por lo general se escriben en prosa, porque ni son historia, ni ciencia, ni filosofía..." En Estudios críticos, Madrid, Libr. de A. Durán, 1864, vol.I, pág.221

³⁹²- Arpa define a la novela: "composición literaria que expresa los bellos ideales relativos a la perfección de la vida humana, los cuales son sensibilizados mediante la creación de una fábula, y expuestos en formas comunes ordinarias con que se desarrollan en la vida misma" Op.cit., pág.315

Poética. Por ello en algunos autores como Cano (1875) o Campillo (1872), de educación secundaria, prefieren recurrir al sistema de Blair y dar a la novela su lugar natural entre las obras históricas, ya que su interés educativo prima sobre cualquier otro propósito. Campillo dice que la novela es "una narración de sucesos ficticios, pero verosímiles, dirigida a deleitar por medio de la belleza" (pág.222) Y explica: no es una representación como el Drama, los sucesos son inventados pero posibles, el fin decoroso es la búsqueda suprema de la belleza, la huida de los extremos. Pero la técnica escrituraria no es estrictamente la de la fábula dramática o épica. Ahora debemos hablar del argumento (que carece de límite excepto en la inventiva), el estilo ajustado, el cuidado en la presentación de los protagonistas y la variedad de formas (narrativa, dramática o epistolar).

El manual de Manuel de la Revilla tiene mucha culpa de ciertas reacciones conservadoras con la novela al haberse convertido en el punto de discusión más polémico, o de única discusión, sobre la naturaleza de la novela. El prestigioso crítico dice que la transición genérica de la novela debe apoyar sus pies, como la sátira y la bucólica, en su clasificación como género poético compuesto³⁹³. Se componían de rasgos naturales de distintos elementos, el principal, de la dramática, ya que se "expone un interesante conflicto dramático", y aunque el aspecto de la narración omnisciente parezca negarlo, su origen es el mismo que el de la obra dramática: "las composiciones de este género son por tanto dramas narrados"³⁹⁴. No duda que la novela proviene de la incapacidad de la Épica para "encerrar en sus moldes el ideal y la vida de los pueblos modernos", pero su voluntad de presentar los deseos humanos más profundos ("la propia forma de la Novela abre ancho campo a la manifestación del elemento lírico, que siempre ocupa en ella un lugar secundario, sin embargo"), los detalles de la vida cotidiana, el tono familiar e individual de la novela, la alejaban de la Épica. La definición exacta importa menos ("la representación artística de la belleza dramática de la vida humana, manifestada por medio de una acción interesante, narrada en estilo prosaico")³⁹⁵ que la esencia de la novela expresada mediante la síntesis de todas las especies literarias, pues tenía diálogos, descripciones, digresiones filosóficas o religiosas (que le parecían superfluas), manifestaciones sentimentales... ("género amplio, flexible, sintético, que se amolda a todos los asuntos, formas y tonos." De esa mixtura, externa e interna, pero esencial a la naturaleza novelesca y de la gran influencia sobre las sociedades

³⁹³- Cito por la segunda edición de sus Principios generales de Literatura, Madrid, Iravedra y Novo, 1877

³⁹⁴- Op.cit., tomo I, págs.418-427

³⁹⁵- Idem, pág.419

complejas, deriva su clasificación que casi nunca era perfecta o pura, sino apuntada en rasgos principales. Así habla de novelas psicológicas o de carácter (que exploraban las profundidades del corazón humano), las históricas (respetuosas con la verdad y verosímiles), la de costumbres, la de aventuras o enredos (de los menos estimables, casi siempre de folletín), filosófico-social (o de tesis, sólo accesible a genios de primera talla), cómica, pastoril, fantástica, didáctica y el cuento (una prosificación del cuento épico). Un acercamiento muy completo a la variedad histórica de la novela y un reconocimiento a su ascenso jerárquico por el hecho real de sus creaciones y su interés social. Pero esas ideas parecían demasiado innovadoras a muchos autores³⁹⁶ que prefirieron seguir jugando con las pequeñas novedades que podían asumir, como la pertenencia de la novela a los géneros de transición junto a otros de prestigio tradicional, o incluso a la misma dramática, pero sin olvidar que todavía era novedosa su inclusión entre las obras poéticas. Por ejemplo, Espantaleón (1881), admite esa mixtura, pero trata de que se pueda conectar de alguna manera con la fábula épica y con la definición de "historia ficticia" de Hermosilla. Las precauciones de los manuales tienen ahora un enemigo al que temían desde el comienzo, el realismo naturalista, al que deben referirse por oposición a su deliberada falta de decoro.

Sánchez de Castro (1887) presenta estas contradicciones ante un género excesivo, actual y pendiente de acomodo. Repasa los intentos del siglo, pero no puede dignificar el género respecto de los sistemas clasicistas: "Reconociendo que la novela tiene más de poesía que de didáctica o historia, dentro de la poesía se muestra con tal complejidad de elementos, que no es posible clasificarla en ninguno de los grandes grupos poéticos." (pág.340) Y es un género tan complejo que tampoco responde directamente a los cauces naturales de la Lírica, la Épica y la Dramática, sino que pueden presentar rasgos de cada una de ellas sin ser en esencia ejemplo de uno en particular. Por ello no puede definirse la novela con fiabilidad, ni con amplitud como Milá al conocerla como "narración poética en prosa". Prefiere definirla diciendo que es "la exposición artística en prosa de un hecho ficticio." (pág.341), relacionado con la Historia (excepto en que altera y modifica los sucesos), la Épica (se distingue por escribirse en prosa y usar un lenguaje familiar en ocasiones) y la Dramática (pero no representa la belleza de la vida humana en

³⁹⁶- Otros las siguieron debido al magisterio de Manuel de la Revilla. Por ejemplo, Mendoza y Roselló dice de ella que es una "narración dramática, en prosa estética, de una acción humana interesante, generalmente fingida, pero de ordinario verosímil y con determinada extensión, para recreo y enseñanza indirecta de lectores" (1884, pág.470). Pero prefieren recordar que es una "narración de hechos fingidos", a pesar de su vinculación al Drama, es preferible pensar que en las historias ficticias caben todos los géneros.

acción ni respeta las leyes de la escena). Por todo esto la novela no es un género de transición, sino "primitivo y general en las literaturas" al responder al deseo de los hombres por transformar los hechos y embellecerlos, no contentándose con el reflejo poético de esos deseos. Las formas novelescas son tan libres y variadas que es imposible decidir una clasificación de temas y modos. Tampoco es posible, en esto todos se retraían ante la libérrima caracterización, dictar reglas o coartar las libertades expresivas: "Ni siquiera puede hablarse de elementos indispensables en la novela, como no sea el de la acción, única cosa necesaria para que exista." (pág.342) Sin atreverse a recomendar más que verosimilitud a la acción, aclara "no es lícito presentar la vida humana tal y como es. El realismo exagerado, el naturalismo en la novela, es tan condenable a los ojos del arte, como a los de la moral; pues ya queda dicho en otra parte que no todo lo real es bello..." (pág.343). Aquí sentimos uno de los más insalvables desfases entre la Preceptiva y la Crítica. A los autores de manuales no les interesaba más que el realismo proveniente de la verosimilitud de la fábula, no podían llegar al exceso del realismo genético "copia servil"), última consecuencia de la mimesis realista³⁹⁷, ni tampoco el inmanentismo. La realidad no es arte, no es belleza si no se ve con los ojos del arte, ya que incluso lo feo debe someterse a las reglas del arte. Lo feo es una categoría poco potenciada en la Estética de las preceptivas, ni siquiera como pie a la ironía; su función es la de hacer resaltar la belleza. Vale más el axioma kantiano (lo bello atrae, lo feo retrae) que el de Hugo en el prefacio a Cromwell (lo bello no tiene más que un tipo, lo feo tiene mil). Así hablaba Cousin: "El arte no debe tener por objeto más que excitar el sentimiento de lo bello, ni mucho menos servir a otro fin..."³⁹⁸ La visión argumental y la existencia de temas poéticos, entendidos todavía como ajenos a la realidad cotidiana, no se ve compensada por la expresividad o por la técnica formalista en el arte³⁹⁹; por eso no es bello en Literatura "el

³⁹⁷- Vid. Darío Villanueva, Teorías del realismo literario, Madrid, Instituto de España-Espasa-Calpe, 1992. Para él se trata de la pretensión de dar una visión excluyente de la Literatura, bajo las falacias intencionales de representar fielmente la realidad (realismo genético) o de crear un mundo que no tiene reflejo alguno en la realidad (realismo formal).

³⁹⁸- Curso de Filosofía..., op.cit., pág.227

³⁹⁹- Pocos casos de preceptistas que como Manuel de la Revilla se alejaron hacia esta defensa del realismo novelesco frente al idealismo potenciado por la Estética. Si bien es cierto que sólo se entrevé en su manual, por lo que sus ideas más avanzadas hemos de ir a buscarlas a sus artículos de prensa. Toni Dorca opta por relacionarlo con las corrientes políticas y sociológicas que se impusieron, o lo intentaron, en los años de

extracto o relación de sesiones de un tribunal, o la descripción de las escenas de una enfermería, o de un burdel." (pág.343) Si nos acercamos a la moral, la gran influencia de la novela compromete al autor a no faltar a la moralidad ni al decoro "si su obra no ha de ser un miserable incentivo de bastardas o vergonzosas pasiones". No debe extrañarnos que en 1887 se diga sobre la historia de la novela en la España contemporánea: "...; y en el XIX, aparte de algunos contemporáneos de gran mérito, quizá el único novelista español de importancia es la ilustre Cecilia Bowl (sic) de Faber, que publicó sus preciosas y morales novelas con el seudónimo de Fernán Caballero". (pág.354) Y nada más⁴⁰⁰.

Los últimos testimonios son indefectiblemente conservadores, la novela es un género de transición entre la Poesía y la Oratoria, entre la Belleza y la Moral como fines de rectitud calológico. González Calzada (1889) la tiene como transición a obras morales, Muñoz Sanz (1890) como obra histórica, Rodríguez Miguel (1890), abrumado, sólo la coloca en la prosa artística y no se atreve a clasificarla y sólo apunta que sus principios (los de la moral del arte) y sus fines (moralizar y educar) son los mismos. En el último decenio incluso se devuelve a la naturalidad del lugar histórico a la novela: Pla (1892), Macías (1896), MDF (1898) o Bellido González (1899)..., alguno calcado todavía de Blair. "La narración interesante", la "historia ficticia" de Hermosilla, definición usual, se reconoce como género dominante en su época, ecléctico, fundamental. Pero hay una incapacidad de transformar las manifestaciones creativas

la Restauración y no a elementos propiamente técnico-literarios. De hecho el Duque de Rivas atribuía el ascenso de la novela al anticlericalismo ilustrado, dando por sentado que había siempre algo atentatorio contra la moral de la Iglesia en la esencia de la novela. Por otro lado Revilla veía necesaria esa relación de la novela con elementos de la realidad social extrapoéticos. No en vano, todavía en 1878 se preguntan en el Ateneo por el género de la novela y el por qué de su influencia. Sobre los artículos de Manuel de la Revilla criticando las novelas de Alarcón o de Galdós, vid. Los albores de la crítica moderna en España..., op.cit., págs.117-175, del citado arriba T. Dorca.

⁴⁰⁰- Tampoco Manuel de la Revilla acepta el naturalismo como fórmula absoluta por menospreciar el decoro, pero el principio de respetar y buscar a la verdad y la realidad es bueno y justificado por el deseo de imitar. El naturalismo se complace en lo ruin y lo pequeño por su falta de armonía en la exageración. En Krausismo: Estética y Naturaleza, selección y edición de López-Morillas, Barcelona, Labor, 1975, págs.163-185. Los krausistas tuvieron especial interés en las posibilidades educativas de la novela, llegando a preguntarse si no sería más representativo de su época que la dramática. Vid. López Morillas, El Krausismo español, Madrid, F.C.E., 1980, págs.133-136

en materia teórica, todo se diluye en la verosimilitud y el decoro. La novela psicológica había dotado a esta especie de una madurez antes olvidada entre los innumerables testimonios de escapismo novelesco a lo Scott, que a Menéndez y Pelayo le parecían simplemente libros de caballerías adobados al paladar moderno, así como la novela satírica de Fielding, una herencia de la picaresca. Las precauciones ante el realismo exagerado en naturalismo chocan con el decoro convertido en axioma estético. Por otro lado, tampoco era muy benigna la opinión que se tenía de la novela española del siglo XIX. El mismo Menéndez y Pelayo abominaba de los folletines ("granujería editorial"), de las malas traducciones, de las empalagosas novelas de costumbres... Cuando en 1897, en la recepción de Galdós como académico, vuelve la vista atrás hacia años cercanos, sólo acierta a decir: "Así, entre ñoñeces y monstruosidades, dormitaba la novela española por los años de 1870, fecha del primer libro del señor Galdós."⁴⁰¹ Tanto la novela como la Dramática son géneros que viven del fervor del público, del interés de toda la sociedad, pero la defensa de los subgéneros modernos como el tipo psicológico tiene debajo un poso de conocimientos y teorías que exigen un lector preparado. De esta manera el siglo despide a la novela en lo más alto de la estratificación jerárquica, pero todavía necesitada de una materia propia dentro de los géneros poéticos⁴⁰². La dualidad poético\literario sólo puede salvarse cuando la Literatura se transforma en la creación poética que hoy conocemos; la novela tiene que luchar porque no la expulsen de un paraíso largamente codiciado y apenas conseguido.

III-6 LITERATURA ESPAÑOLA: HISTORIA, CRÍTICA Y DIDÁCTICA. FUENTES DE LA PRECEPTIVA

⁴⁰¹- En Estudios sobre la prosa del siglo XIX, selección de Vila Selma, Madrid, CSIC, 1956, págs.239-266

⁴⁰²- Los demás géneros de transición tienen una naturaleza poética inexcusable, sólo el caso de los didácticos como la sátira, los fines se corresponden con los mismos géneros didáctico-literarios.

La legislación gubernamental había decidido que la tercera parte de los manuales se dedicase a la Historia de la Literatura española, bajo el nombre de "Literatura española", dentro de la conocida ley Pidal. El plan del 24 de Julio de 1846 organizaba la materia literaria en tres partes: la filosófica o estética (filosofía del arte), la preceptiva (retórica y poética, o literatura técnica) y la española, o histórico-crítica o analítico-crítica (los modelos o la historia general y detallada de lo español)¹. La división posterior en diferentes niveles, que separaban la Literatura General de la Historia de la Literatura (o "Historia crítica", cuyo primer titular de cátedra fue Amador de los Ríos en 1859, sucedido por Menéndez y Pelayo), vaticinó el crecimiento y la independización de esos saberes. La distinción entre ambos se venía conociendo desde que las grandes historias literarias de hispanistas fueron traduciéndose, pues contenían ideas novedosas que las distinguían de los intentos enciclopedistas. Las obras de Bouterweck (1804-trad.1829), De Sismondi (1813-trad.1841-2), Ticknor (1849-trad.1851-6) y otras referentes a temas puntuales², ya fueron inspiradas por las corrientes del Historicismo romántico alemán. Amador afirma que cuando los alemanes se fijaron en el teatro nacional y en la literatura popular (en manifestaciones medievales entendidas como puro espíritu del pueblo), dieron el paso para penetrar la historia de la forma exterior para llegar al fondo de aquella poesía, inspirados por la Estética de Baumgarten. La nueva crítica comienza con la exaltación de la Ciencia de lo Bello contra erróneos sistemas. Las historias de la Literatura de Bouterweck y Buchholtz traían ideas distintas, entre ellas la novedad de no abarcar nada más que la historia de las letras (poesía, elocuencia e historia), no la de las ciencias, solamente las "creaciones artísticas que reconocían la jurisdicción del ingenio, valiéndose de la palabra hablada o escrita"³. Lo que nos cuenta nuestro insigne historiador es, a grandes rasgos, uno de los más importantes sucesos de la historia de la Teoría literaria, la transformación de la Poética y la Retórica, unidas en tronco común, capaces de explicar las manifestaciones de la

¹- Vid. Fillol, Sumario de las lecciones..., op.cit., pág.VI. Otros nombres se añaden de distintas acepciones en las preceptivas que hemos relatado con detalle en el capítulo II.

²- Por ejemplo las referencias puntuales sobre el teatro de F.Schlegel (1810) y sobre los romances de Grimm (1815), o los trabajos sobre la misma historia del teatro español de Schack (1845-1854), de Hüber sobre el Poema del Cid (1844)... Vid. Amador de los Ríos, Historia Crítica de la Literatura española, Madrid, José Rodríguez, 1861, en ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1969, tomo I, págs.LXXXII y ss.

³- Idem

cultura literaria (prosa y verso, con sus géneros extrapoéticos), en un moderno sistema teórico-crítico y en una Ciencia cuyo objeto exclusivo es la Literatura en su concepción moderna. Las contradicciones internas del Neoclasicismo habían dado nacimiento a un proceso inevitable: la historización, la presentación del hecho literario como una sucesión de series genérico-históricas que debían conducir a alguna parte por mor de su propia movilidad. Claramente la Poética era un conjunto de exigencias normativas estructuradas en torno a unos modelos textuales situados fuera del tiempo⁴. Para conseguir esto hubo que enfrentarse a contradicciones internas cuando se rompía la serie de imitaciones (el sentido clásico sobre la innovación) que respetaban estos fundamentos: sin entrar en la compleja Edad Media, el Renacimiento humanista ya hubo de sentir el reflejo histórico al reaccionar contra lo anterior buscando actualizar la Poética clásica y luchando a favor o en contra de la admisión de géneros no canónicos⁵. Nuestro objeto de análisis, el siglo XIX parte del mismo sistema: la recuperación de unos valores pretendidamente atemporales entre los neoclásicos enfrentados al panorama de la restitución, a la superación de una decadencia que hay que conocer para poder superar⁶. Añadamos el espíritu enciclopédico, el amor al conocimiento y la curiosidad, el saber recuperado del pasado para conseguir que el fin utilitario del progreso de la sociedad tenga una referencia y un apoyo histórico. Pero esos impulsos también tienen en su seno la semilla de la disolución de tan perfecta posibilidad. El criticismo ilustrado es esa lupa que enfoca individualmente cada unidad de la serie de cadenas imitativas, ayudado por el filosofismo que desconfía de las leyes no basadas en la contemplación del objeto en sí, individual y experimentalmente, como los sensualistas entendían el complicado proceso cognitivo. La crítica dieciochesca, pese a lo que pueda parecer aparentemente, no pretende armonizar, sino discriminar a favor de la individualidad, tensión que favorece el relativismo antiuniversalista contra el que lucharon los primeros románticos. Por eso en los criterios de cambio de gusto, contra el Empirismo del siglo XVIII se alzó la universalidad del juicio de gusto kantiano y la esencialización de la Belleza, entronizada en la manifestación del Espíritu hegeliano. Declarado el intento de universalizar las leyes del gusto en medio de los embates historicistas ha conducido a las tensiones críticas por

⁴- No lo era en un principio, ya que Aristóteles actúa de manera distinta, basando sus averiguaciones en la realidad extrae unas consecuencias que posteriormente se juzgaron inalterables.

⁵- Vid. García Berrio, Introducción a la Poética clasicista, op.cit., págs.161-176

⁶- Vid. PP. Rodríguez Mohedano, Historia literaria de España, Madrid, A. Pérez Soto, 1766, págs.XIII y ss.

introducir componentes históricos o por reducirlos en aras de una Teoría general⁷, conscientes los teóricos de que la Crítica impone el estudio pormenorizado de las obras individuales y concretas como primer atisbo de análisis⁸. Aplicado a valores universales, la serie histórica delimita los criterios críticos, favorece la referencialidad y produce un sentido descriptivo para el que es connatural todo criterio de valor. Si pensamos como Eagleton, que debemos mantener la tensión de instalar a la Literatura otra vez en su articulación diacrónica⁹, reacción contra la Deconstrucción entendida como evolución del Estructuralismo, veremos claramente cuáles eran las condiciones de equivalencia con el momento que describía Amador de los Ríos. La Poética y la Retórica fueron anteriores al advenimiento de la preocupación por el sentido histórico, sus condiciones para la Crítica literaria consistían en la comparación de las diferentes obras con las reglas de la Poética o los modelos que las respetaban. No debemos olvidar que los autores dieciochescos que comenzaron a presentar una serie histórica de prosistas (Mayans, Jovellanos, los escolares de órdenes con vocación educativa como los jesuitas), o de poetas (Estala, Sedano...), o de ambos (Velázquez), pretendían presentar una selección educativa, unos textos que sirvieran de modelo para la adquisición del buen gusto, como proponía Quintana en su Informe; hecho mucho más profundo en la continuidad de esos mismos "trozos escogidos" en el siglo XIX, y más profundo incluso en la enseñanza de particularidades retóricas, en las cuales los autores presentaban la excusa para los ejercicios de clase desde tiempo inmemorial: reconocer figuras, las partes del discurso, los géneros... En ese sentido las colecciones no eran gratuitamente recomendadas, siempre incluían otros principios que los modelos ofrecían en el contenido de sus discursos: la enseñanza moral. Hoy se ha presentado la necesidad de abordar la consecuencia electiva de esos modelos según los principios de la

⁷- García Berrio lo tiene en cuenta al final de su Teoría de la Literatura, op.cit., págs.640-650

⁸- Vid. las ideas acerca de la Crítica como rotura de la atemporalidad y del argumento de autoridad en Feijóo, Obras escogidas, B.A.E., Madrid, Atlas, 1952, págs.598-603, en que la razón impone el análisis de la naturalidad crítica de cada obra en sí.

⁹- Terry Eagleton, Una introducción a la teoría literaria, Madrid, F.C.E., 1988, págs.24-25. Las frecuentes tensiones producían debates de términos enfrentados al plantear si el discurso literario era básicamente histórico o no. Así Dámaso Alonso, Poesía española, Madrid, Gredos, 1966, págs.205-206, negaba que el discurso poético lo fuera frente al deseo de actualizar en la lectura la pertenencia histórica de la Literatura en el Barthes de El grado cero de la escritura, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, pág.22

formación y el sostenimiento del canon elemental de los autores y obras fundamentales de la Historia de la Literatura española. Junto a ello, el doble servicio de historiar la Historia de la Literatura: la selección de autores, la construcción de series canónicas, las condiciones de la propia Historia (manuales, creación de una Historia nacional...). Un propósito que lleva unos años coincidiendo con las atenciones al principio de canon, que ha popularizado en todo el mundo Harold Bloom con su libro de 1994, The Western Canon (trad. Barcelona, Anagrama, 1995), cuyo primer capítulo comienza con una frase que resume su intención y engarza con nuestro argumento: "Originariamente, el canon significaba la elección de libros por parte de nuestras instituciones de enseñanza, y a pesar de las ideas políticas de multiculturalismo, la auténtica cuestión del canon subsiste todavía: ¿Qué debe intentar leer el individuo que todavía desea leer en este momento de la historia?"¹⁰ Es decir, las propuestas del sistema educativo y la valoración crítica de los textos y autores, un papel que tenía que ver con la formación de series históricas según Aradra Sánchez en el sistema educativo español, según las historias de la Literatura y las antologías y colecciones de autores escogidos. Según estos principios sugerentes, más por lo que tiene de historias la Historia, que de pugnas contra el relativismo multiculturalista que de momento en España no tiene la fuerza de su lugar de expansión hacia el mundo crítico, los Estados Unidos¹¹, hoy abundan los estudios sobre la formación del canon (la importancia histórica, la variedad de juicio,...) de tal o cual autor u obra¹², muy presentes en la

¹⁰- Op.cit., pág.25

¹¹- Bloom lucha contra los "cultural studies" en toda su vasta variedad en su país, donde lo multicultural y lo multirracial ayuda a ver de manera atractiva las múltiples tensiones de diferentes sociedades en una sola o en un mundo muy cercano. En algunos casos lo que se pretende es la movilidad interna del hecho literario y su canonicidad (los polisistemas de Even-Zohar y Lambert, de fines de los setenta y primeros ochenta, de los que ya hablaba Guillén en Entre lo uno y lo diverso, op.cit., págs.389-391), que nos remite otra vez al relativismo historicista. En España es más difícil entender ese debate en toda su profundidad, por cuestiones histórico-sociológicas, aunque no ignoramos su actual vigencia ni dejamos de sentirnos influidos por ella.

¹²- Como puede verse en la bibliografía general de Teoría del canon y Literatura española, de Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez, Madrid, Cátedra, 2000. Cualquier deseo de conocer la obra de un autor suele incluir en los últimos años un estudio especial sobre la vigencia durante tal o cual época, apoyados por los conocimientos sociológicos (*nihil novus sub sole*) de las publicaciones y ediciones de tal o cual obra. Por ejemplo, el

etapa decimonónica por presentar todas las constantes posibles: la generalidad y el control estatal del medio educativo y la función especial que poseía la Literatura¹³, la selección y valoración de las series canónicas, la institucionalización de diferentes autores y obras y su repercusión editorial... Esa historia, válgaseme la expresión, siguiendo los principios de la formación del canon educativo de la Literatura española ya ha sido narrada por Aradra Sánchez en relación a la presencia de la Literatura castellana o española en las preceptivas educativas españolas del siglo XIX. No debemos repetir un estudio tan reciente¹⁴ cuyos principales hitos ya conocemos o intuimos: la época grecolatina se conoce con amplitud, preferiblemente los modelos tradicionales (Cicerón, las traducciones de Homero, Horacio, Virgilio, los padres de la Iglesia), aunque a partir del medio siglo la progresiva españolización de los manuales va creando un cierto perspectivismo¹⁵; una progresiva atención después de los años sesenta a poetas y prosistas del XV y algunos hitos anteriores como el Cid por el tradicionalismo emergente¹⁶; una ambivalente relación con los Siglos de Oro por su proceso de elevación y decadencia barroquizante, la creciente relativización de la reacción antibarroca aunque persiste el ideal de sencillez y naturalidad estilísticas, los procesos de los nuevos géneros como la novela que llega a su culmen con el Quijote, las

último monográfico dedicado a Lope de Vega en Ínsula, Madrid, Octubre de 2001, 658, págs.29-31, incluye el determinado artículo sobre "La formación del canon dramático de Lope" de Felipe Pedraza Jiménez, por ejemplificar con lo más cercano.

¹³- Últimamente, a fines de 2001, en un ciclo de conferencias en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, el profesor Aguiar e Silva recordaba la misión moral y social que encarnaba la Literatura pedagógica del siglo XIX como base para la formación de un público educado al que se ofrecía un panorama cultural homogéneo con el cual todos los ciudadanos cultos debían contar, como pensaba Quintana. Igualmente la reforma de Gil de Zárate tenía que ver con esta modelización, al no proponer una Historia literaria por motivos intrínsecos al hecho histórico, como los románticos alemanes, sino un aprendizaje retórico, con el cual conocer los mejores autores que el espíritu nacional (esta sí es idea romántica por excelencia) ha producido. En De la Instrucción Pública en España, Madrid, Imp. de Sordomudos, 1855, vol.III, pág.118

¹⁴- "El canon en la Literatura española (siglos XVIII y XIX", en la obra conjunta con Pozuelo Yvancos, Teoría del canon y Literatura española, op.cit., págs.141-303

¹⁵- Op.cit., págs.173 y ss.

¹⁶- Idem, págs.189 y ss.

precauciones ante los autores más significativos del barroco por reticencias estilísticas y morales, las tensiones dramáticas entre la españolización del Drama y su falta de criterio normativo clasicista, el ascenso de Calderón seguido por la elevación de Lope a finales de siglo¹⁷; la simpatía por la renovación clasicista del siglo XVIII, la escasa referencia a los autores de su mismo siglo y su poca presencia entre los modelos por su cercanía aunque no faltan informaciones...¹⁸

A mi juicio debemos incidir en algunos aspectos relevantes del enfrentamiento y convivencia de la Poética, género universal y ahistórico, con las ideas renovadoras de historización, contrarias a la misma raíz preceptiva. En primer lugar, en la visión temporal de la gran periodización literaria, conscientes como eran algunos de que se encontraban en una época diferente, para la cual los principios retórico-poéticos debían mudarse o desaparecer. La serie histórica imponía una visión crítico-valorativa, heredera del criticismo dieciochesco, que ya hemos apuntado, por eso en segundo lugar debemos observar si la Crítica en las preceptivas podía sugerir un particular punto de vista, distinto o similar al que nació en la Ilustración filosófica. Esos modelos, valorados de una manera determinada, se ven sometidos también al fuerte influjo del didactismo formativo.

En los albores del siglo, época de las traducciones de Blair y de Batteux, ya se había producido un interés en España por renovar los estudios literarios mediante la aplicación de ideas filosófico-críticas que superasen la rigidez de la normativa poética. Además, el deseo de saber y reformar vicios, había dado especial interés por conocer, valorar y sistematizar las manifestaciones literarias de la Historia de nuestro país. La misión educativa procedía tomando ideas generales sobre las que se ensayaban los principios del gusto, pero su falta o su presencia se valoraban según bases retórico-poéticas, pero la singularización le enfrentó bruscamente con la excepcionalidad artística. La actividad crítica de los primeros años toma su modelo de Blair, más cercano y flexible, más útil para el espíritu de la época. El hombre es un ser dotado de imaginación, las reglas tienen que adaptarse a esa consecuencia, aunque el escritor debe conocerlas por medio del estudio profundo. A la vez ya se tenía un interés creciente en la Historia literaria, cuya primera cátedra se creó en los Reales Estudios de San Isidro en 1786, bajo el influjo de las ideas enciclopedistas, abundando en todo tipo de conocimientos de la escritura culta: desde las cartas a los poemas líricos, desde los discursos académicos a las comedias. El libro de cabecera, como indica Trigueros en su discurso, era el Origen de Juan Andrés, y las clases se ordenaban mediante la selección de las mejores obras, por no poder leerlas todas. El método era cronológico, desde los pueblos primitivos,

¹⁷- Idem, págs.212 y ss.

¹⁸- Idem, págs.281 y ss.

griegos y romanos en adelante¹⁹. De momento la separación entre Poéticas y Retóricas e Historia literaria era lugar común pero complementario. El segundo, bajo criterios de buen gusto (respeto a las reglas y la moralidad), servía para expurgar, dar a la luz e integrar las obras literarias en series canónicas divididas en épocas, casi siempre relacionadas con reinados particulares que en su opinión reflejaban un espacio distinto (lo que modernamente estudia Wellek como período)²⁰. La serie en la que se solía circunscribir a las obras literarias era con frecuencia el género y la división verso\prosa²¹. Por ejemplo, Velázquez, divide sus Orígenes de la Poesía Castellana, cuya primera edición es de 1754, en cuatro edades. La primera representa a la niñez, y dura hasta el reinado de Juan II; la segunda es la juventud vigorosa, que llega hasta Carlos V; la tercera, la virilidad, acaba con la muerte de Felipe IV; la última, "hasta hoy", representa a la vejez. Tal antropomorfización respetaba los cánones de antibarroquismo y restauración de lo clásico que había comenzado con Luzán. Y pretendía atender a las demás lenguas literarias nacionales (latín, árabe, provenzal, portuguesa, gallega y "vazquense") en los ejemplos de los dos grandes géneros y las especies inferiores²², con el afán de ofrecer los mejores ejemplos de Poesía.

Los estudios de los enciclopedistas solían basarse en

¹⁹- Discurso sobre el estudio metódico de la historia literaria, Madrid, Benito cano, 1790, págs.49-52

²⁰- No está lejos de esta división la idea de dirigismo cultural y moral como parte del impulso programático y educativo de la Monarquía, propósito que se insistía en ver en otros momentos del pasado: la época de Pericles, de Alejandro, de Augusto.

²¹- Aradra insiste a lo largo de su trabajo en la relación que Fowler establece entre canon y género, como manera de explicar los cambios de apreciación y valoración de ciertos géneros, sus vaivenes a lo largo de la historia. Esa manera de atender a la base histórica del género no debería ser incompatible, sino complementaria, del valor universal o natural que pueda tener el área genérica de la Épica-narrativa o la Lírica.

²²- Op.cit., págs.31-66. Oscar Tacca presenta dos modelos de historias literarias, los que responden a cánones eternos viendo al objeto literario como ahistórico y el criterio relativo al medio o a las particularidades al modo de Taine. El primero, el de los benedictinos de San Mauro o los Mohedano, y el segundo, se desarrollaron por igual en el siglo XIX. Pero es común el ordenamiento de sistematización genérica y la periodización (épocas, siglos, generaciones...). En La Historia literaria, Madrid, Gredos, 1968, passim.

antologías antiguas (florilegios, polianteadas...) o en las Bibliotecas de Nicolás Antonio, pero ya empezaban a mostrar verdadero interés por los manuscritos medievales y a publicar algunas obras (valga el caso de Tomás Antonio Sánchez). Por tanto el interés por el canon medieval tomaba una actitud ambivalente para la crítica neoclásica, pero muy significativa por presentar uno de los más restrictivos ataques según los fines de la aplicación del juicio de gusto neoclasicista.

En estos años primeros del siglo el ejemplo de Blair y de Batteux dio a los demás preceptistas una guía para interpretar que la Preceptiva era un género didáctico muy particular, distinto de la pura Poética, que ya sólo se veía como poema a la manera de Boileau. Ahí no cabían ni los géneros en prosa, ni los géneros ausentes de la tradición clasicista, ni la perspectiva histórica. Pero los traductores de Blair y el abate francés retoman un modelo sugerido para toda la Literatura (Blair ejemplifica con detenimiento con algunos autores especiales como Shakespeare o con los orígenes sagrados de la Poesía) con la misión de presentar la vindicación española, cuyos autores y obras pueden colocarse al mismo nivel: la Comedia española es tan importante como el teatro isabelino, la lírica renacentista o la prosa doctrinal de fray Luis son ejemplos de buen gusto, sencillez y gracia²³. Es lo que Rodríguez Sánchez de León conoce por método comparado, mediante el cual se favorece encontrar "las bellezas en obras nacionales", fijando las costumbres y las particularidades hispánicas a través del tiempo²⁴. Dentro de la Preceptiva conviven ahora tensiones integradoras y desintegradoras; aquellas que fijan un tipo de conocimiento encauzado hacia el manual general completo y aquellas que pervierten la normativa clasicista para transformarla en una Crítica que se pide filosófica: las reglas deben deducirse de los ejemplos, lo que señala unos modelos naturales a que deben aspirar todos... De este modo es más fácil admitir los empujes del Romanticismo como una vuelta de tuerca estético-teórica. La voluntad asistemática del paradigma romántico no se ofrece en la Preceptiva con toda su crudeza, sino a través del utilitarismo clasicista²⁵. Por eso nunca se pierden de vista los principios elementales de la educación poético-retórica y por eso la pedagogía insistía en dar colecciones y modelos explicando la transmisión impertérrita del sistema: a esa labor de ejemplificación educativa responden los apéndices históricos de

²³- Si observamos con detenimiento, los elementos críticos resaltan valores típicos del reformismo antibarroco: la sencillez en la expresión, la gracia contenida, el respeto al estilo grave del didactismo...

²⁴- La crítica dramática en España (1789-1833), Madrid, CSIC, 1999, págs.228 y ss.

²⁵- Rodríguez Sánchez de León, op.cit., pág.271

Martínez de la Rosa o las colecciones de Lista.

En la década de los cuarenta²⁶ se reflejan las primeras ideas del Romanticismo en una Preceptiva educativa, dejando claro a los lectores que se encontraban en un momento histórico diferente, enfrentado a otro ideológicamente, pero literariamente no²⁷. Esto es, los modelos pueden actualizarse y las inercias se superan difícilmente. Para los preceptistas hasta estos momentos, el sistema retórico-poético tal y como ellos lo conocen y lo utilizan, es un completo sistema de conocimiento literario, basado en la armonización de unas reglas que se han demostrado inexcusables. En el fondo es una adaptación de metodología educativa para la enseñanza de modelos escriturarios y de unos conocimientos sustentados en la importancia que concedían a la Literatura.

Gil de Zárate opta por dividir en dos partes su manual: la Estético-filosófica (todavía en mantillas hasta los años sesenta) y la Retórico-Poética forman sus Principios, y la Española, en el Resumen histórico de la Literatura Española, que apareció dos años después²⁸. Lo que ahora nos preocupa es que por primera vez, todavía no de manera inalterable, los manuales se distribuyen en dos tipos de acercamiento al fenómeno literario, cuando no en dos libros independientes, el resumen histórico-crítico y la teoría retórico-poética acompañada de los principios generales de la Estética. Más adelante incluso se separarán ambos conocimientos, abordando el acceso teórico por medio de la Literatura General (1880) en los márgenes universitarios, conviviendo con la Literatura Española, y las Nociones de Retórica y Poética o Literatura Elemental para la secundaria. Aún así, el conocimiento

²⁶- Sobre aspectos concretos y pasos intermedios vid. Aradra Sánchez, Teoría del canon y Literatura española, op.cit., págs.153-161

²⁷- En los últimos años veinte y en los treinta es natural empezar a hablar de Clasicismo ("perfecto en su género") y Romanticismo ("significa todo lo que semeja al mundo ideal que se finge en la novela"). Síguese el tópico ya en su momento: uno vindica los modelos de Grecia y Roma, potenciando los sentidos y la imaginación, figura del hombre exterior; el otro se busca en la Edad Media, potenciando las pasiones individuales figurando el hombre exterior. Lista, Lecciones de Literatura..., op.cit., pág.II. Lista, tan moderno en otras cosas, no ve sino un modelo estilístico o de escuela que puede seguirse o no, según deseo y aplicación de las reglas de su arte (deducidas de la naturaleza y de los modelos). Sin embargo Avecilla tiene claro que los tiempos románticos exigen personajes, argumentos y modelos románticos, y no otra cosa. En Poética trágica, op.cit., págs.49 y ss., expone las novedosas ideas de Germaine de Staël.

²⁸- Manual de Literatura, segunda parte, Madrid, Ignacio Boix, 1844, 2 vols.

histórico está presente siempre en diversas formas: las antologías y colecciones de textos para lectura y práctica en clase, y sobre todo, en los capítulos de géneros al hacerse común (modélico el caso de Coll y Vehí) la descripción histórica de las series genéricas y sus ejemplos prácticos. De esta manera era habitual reconocer la modalidad dramática de las Comedias clásicas (tragicomedias) y su posible relación con el drama romántico, o la filiación novelesca (épica en los hegelianos, mixta o de transición en otros) del Quijote junto a la picaresca o la novela griega. Esa manera de presentar los sistemas genéricos es fundamental para el perspectivismo y para el sostenimiento de los principios poéticos classicistas, al mantener a través del tiempo los fundamentos de la fábula o de la oda. Para esos años ya habían sido traducidas, o estaban en proceso, algunas de las Historias de la Literatura escritas según el Historicismo romántico a que atribuía Amador de los Ríos el gran cambio de la Crítica literaria. El Historicismo romántico, con antecedentes²⁹, tiene que ver con los impulsos de mostrar las particularidades de cada nación o pueblo, y los modos en que ciertas condiciones se reflejan en sus manifestaciones artísticas. Posteriormente Hegel introduce en su sistema filosófico, con ideas de Schiller y F. Schlegel, la linealidad sucesiva de la temporalidad: el arte ha surgido a través de tres formas sucesivas en la historia: la Oriental o simbólica, la Clásica, y la Romántica o cristiana³⁰. La situación había sido común en diversas épocas, la novedad es que ahora se introduce el valor histórico en el hecho literario, con su inclinación a la perspectiva y al relativismo³¹, imbricando a los autores por medio de la idea de movilidad. Actualizando la serie histórica se relativizan los rigores neoclásicos al admitir dentro de la férrea sistematización genérica numerosos ejemplos antes considerados ajenos al mismo sistema; junto a ello, la

²⁹- Vid. Franz Schultz pasa revista a los antecedentes y a los hitos de la producción historicista alemana en su capítulo correspondiente de Filosofía de la Ciencia literaria, edición de Emil Ermatinger, Madrid, F.C.E., 1984, (orig. 1930), págs.3-47

³⁰- Estética, op.cit., tomo I, págs.120-282

³¹- No voy a trazar los procesos del Historicismo en el siglo XIX, pero sí debemos recordar que la incidencia en la propia particularidad fue elevada a mayor grado cuando el Positivismo reforzó ideas contrastadas de cientifismo. Por ejemplo, en el sistema de Taine, como otras lecturas erróneas o desenfocadas de Hegel (Wellek, Historia de la crítica..., op.cit., tomo IV, págs.40 y ss.), se impone el valor del medio y de la raza en favor de esa individualidad para explicar las diferencias de géneros o autores en cada país y época. Métodos del evolucionismo genético como los de Brunetière o Lachmann aún ahondaron más en esta perspectiva.

consideración del apartamiento, de la discriminación entre dos espacios radicalmente, no distintos ni sucesivos, sino opuestos. En el medio siglo, desde los años cuarenta, se incrementan las discusiones sobre las condiciones diferentes del Clasicismo y del Romanticismo³² en la cultura española³³. Así pues la dinamización de las series históricas provocan un eje de oposiciones entre lo clásico y lo romántico, con la subsiguiente simpatía por la visión espiritual y cristiana frente a la frialdad clasicista, normativista, rígida...

Gil de Zárate decide añadir en sus Principios de Retórica y Poética un capítulo especial, "Diferencias esenciales entre la literatura antigua y la moderna. Clasicismo. Romanticismo", que introduce algunas de estas divergencias en el estatismo preceptista. Los tópicos reproducidos (la falta de espiritualidad clasicista, su materialismo, su voluntad de sencillez)³⁴, con la consecuente reproducción en las reglas literarias ("de estas condiciones indispensables de aquella civilización especial, se llegaron a deducir todas las reglas de su sistema literario...")³⁵, del Clasicismo, se conducen por medio del Cristianismo hacia una forma distinta en la que predomina el espíritu religioso, sentimental... Pero Gil no se deja influir por las ideas de

³²- En toda Europa se aprendió a ver esta dialéctica a través de las conferencias de A.W.Schlegel en que oponían los estadios de la norma contra lo progresista y cristiano que nace al final del período clásico. Además esos términos se hicieron populares en el cambio de siglo, como señala Wellek en sus artículos de La Historia literaria. Problemas y conceptos, Barcelona, Laia, 1983. Las pocas menciones hechas a España, apenas que "Romántico" se conocía desde 1818 según Peers, no deben hacernos perder la visión de la cercanía de nuestro país a estos conceptos en su moderna acepción con muy poca distancia histórica. Vid. Russell P. Sebold, "Neoclasicismo y Romanticismo dieciochescos", en García de la Concha (ed.), Historia de la Literatura española, Guillermo Carnero (coord.), Siglo XVIII (1), Madrid, Espasa-Calpe, 1995, vol.6, págs.183-187

³³- Vid. Salvador García, Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850, Berkeley, University of California Press, 1971 y Derek Flitter, Teoría y crítica..., op.cit., págs.148-181

³⁴- "Por el materialismo que los dominaba, jamás había lucha de afectos, sino expresión sin rebozo de pasiones vehementes. Su sencillez les hacía huir de toda complicación en los argumentos; y su pasión por lo bello no permitía sino formas regulares...." Op.cit., pág.124

³⁵- Idem, pág.125

secuenciación lineal, ni siquiera por los ciclos de Vico³⁶, prefiere optar por ofrecer las dos formas que pueden elegirse optativamente: sus modelos, sus temas, sus autores... De ese modo se pretenden dar unas ideas básicas sobre clásicos y románticos que sugieren un cambio de preceptos necesario, aplicado a los textos que se producen en el sistema romántico, ya que el sistema clásico ya estaba suficientemente normativizado. Esa normativa, que no se rechaza sino se ampara³⁷, debe también deducirse para poder tener una idea aproximada de cuáles representan las facultades de la inteligencia natural y cuáles son variables: "Asimismo, el análisis de las obras que ha producido el sistema moderno debería sugerir preceptos nuevos, que unidos a los antiguos subsistentes, formarían la nueva teoría literaria adaptada a las naciones modernas."³⁸ En cualquier caso, las afirmaciones no son confirmadas por un análisis creativo, sino por la extensión de la normativa clasicista adaptada a ciertas materias concretas: la pretensión de basar las reglas en bases filosóficas profundas (las reglas del Drama), la aceptación a regañadientes de algunos géneros³⁹ en el sistema (las ideas de Hegel permiten aceptar la globalidad de manifestaciones), el eclecticismo estético (el platonismo idealista es fácil de conectar con todos los espiritualismos anteriores)... Las ideas de movimiento, reacción, nacionalismo motivado, se aplican

³⁶- Bien pueden haber influido en la última etapa de Hegel, que en el fondo conduce a la falta de inspiración y originalidad, donde algunos han querido leer que se auguraba la muerte del arte.

³⁷- Rodríguez Sánchez de León, con gran pericia, describe los procesos ideológico-políticos que la Crítica tuvo que afrontar respecto del poder. Es muy interesante resaltar los ataques al Clasicismo por su supuesto antiespañolismo y el afán por reproducir un esquema romántico con ideas conservadoras. Al final, a su juicio, el miedo que produjo en las clases dirigentes liberales la revolución romántica, provocó que se usaran ciertos conceptos de una manera utilitarista y conveniente. El movimiento pendular a favor ahora de las reacciones por el Clasicismo frenó ciertos intentos de trasladar más allá de lo debido la libertad antisistemática. Tendríamos un cierto romanticismo ideológico recubriendo el conservadurismo inherente a la tradicionalidad de los sistemas clasicistas. En La crítica dramática en España..., op.cit., págs.261-271

³⁸- Idem, pág.132

³⁹- La novela, por ejemplo, nunca consigue asimilarse del todo. Las posibles motivaciones de ciertos autores se ven como excepciones a la normativa genérica tradicional.

superestructuralmente; el relativismo cientifista⁴⁰ deriva en el dato positivista y en el biografismo histórico. Pero la Preceptiva, en su aspecto técnico y estético se pretende general y universal. Gil de Zárate asimila las ideas históricas para elaborar un manual de aprendizaje que se pretende pura pedagogía de aquellos principios temáticos o ideológicos de la nacionalidad española. Afirmaciones como "El espíritu cristiano y monárquico, el galanteador y pundonoroso, estaban, pues, fuertemente impresos en el carácter español, y debía reflejarse en la literatura" (Manual de Literatura. Resumen histórico de la literatura española, op.cit., tomo I, pág.14), son implicaciones educacionales ajenas a la práctica y la teoría literaria, más preocupadas por dar a conocer los principios fundamentales del reconocerse en el ámbito político-cultural al que se pertenece⁴¹ que de intentar un progreso crítico, encastillado de momento en la comparación entre unos principios no cuestionados y los ejemplos prácticos. Qué duda cabe que aquellos que escribieron bajo la intención normativa, caso de los neoclásicos, se ajustan mejor al programa; de hecho sus producciones suelen verse con simpatía y sentido de aplicación pedagógico.

El camino del medio siglo consigue apartarse de un nuevo impulso de cristalización de los socavamientos ideológicos del Romanticismo. Es más, se ve con buenos ojos la actitud ecléctica de aceptar todo el sistema general de las literaturas nacionales en afirmación del espíritu nacional⁴², y no con cierta vergüenza y desaire al modo en que los renacentistas reaccionaron contra lo que creían siglos oscuros y los neoclásicos contra el Barroco final. Esto favorece la sucesividad de períodos más que las metáforas neoclasicistas⁴³. Así Coll y Vehí puede armonizar el

⁴⁰- Ya la "crítica científica francesa" del XVIII pedía que se vieran a los autores antiguos según las condiciones particulares de su época. En Alicia Yllera, Teoría de la Literatura francesa, op.cit., págs.160 y ss.

⁴¹- N. Frye conoce este tipo de propósitos como el "mito de la incumbencia", que "existe para mantener unida a la sociedad en la medida en que las palabras puedan contribuir a ello." El camino crítico, Madrid, Taurus, 1986, pág.33

⁴²- Muchas son las causas que lo venían justificando, desde las reacciones por la Guerra de Independencia, la voluntad de inducir a los ciudadanos a un programa de asunción de valores unificadores para superar conflictos regionales, separatistas, y la conocida debilidad del estado liberal...

⁴³- Por ejemplo, las tres edades en que divide Silvela a la Literatura española en el prólogo a su Biblioteca selecta, de 1819, editado en sus Obras póstumas de 1845 (Op.cit., tomo I) refleja claramente lo diferente de sus argumentos de reacción ante la decadencia frente a las historias típicamente modernas,

sistema genérico clasicista, de base tradicional poético-retórica, con el hegelianismo genérico y los ejemplos de las obras en las series genéricas. Esto conduce invariablemente a la creencia en la naturalidad de los géneros como modalidad expresiva más que como guía normativista artificiosa. La naturalidad, el sentido común que perduraba en el origen aristotélico, podía recuperarse pleno de actualidad: lo vemos en la búsqueda de la naturalidad razonada de algunas reglas, como las del drama, o en la reacción realista-naturalista frente a la fábula imaginativa potenciada a fines del XVIII⁴⁴.

La Crítica se renueva en cierto modo con el impulso neokantiano. Pero las condiciones del juicio de gusto (inmediato, desinteresado, universal y placentero) no las cumple el juicio histórico si no es extrayendo la obra de la serie a la que pertenece (género, época, temática). Por otro lado es preciso buscar una armonización de los principios crítico-literarios: desde el gusto, siempre bajo leyes universales, hacia las manifestaciones del genio, en busca de los principios inmutables de la Crítica⁴⁵. Este debate debía haberse abierto con más crudeza en los años cincuenta y sesenta, donde se presentan los impulsos por renovar la Preceptiva y cuando va a partirse con evidencia mayor la Crítica ajena a la pedagogía educativa y la asumida en las asignaturas teórico-literarias y sus textos, de menor influencia real, camino de su estandarización definitiva como

que optan por la sucesión histórica de modelo cronológico. Por ejemplo, Domingo Déniz, prefiere hablar de los tiempos caballerescos (hasta fines del XV), el siglo de Carlos V (mediados del XVI), los tres Felipes (fines del XVII) y el Siglo decimoctavo, bajo lo que se esconde la Edad Media, el primer Renacimiento, Manierismo y Barroco, y la época ilustrada con el barroquismo final. En Nociones de Literatura española, Madrid, Martín Alegría, 1853. Esto favorece que todas las épocas acaben en momentos de afectación y gusto degradado por influencia de caracteres orientales (profusión de hipérboles, imágenes...) a imitación del paso artístico de los griegos hacia el helenismo final. Op.cit., pág.94

⁴⁴- Sobre esta parte del saber literario dice Coll y Vehí: "En nuestros tiempos ha tomado mucha importancia el estudio histórico-crítico de la literatura, que además de la vida de los autores, del conocimiento, interpretación y juicio de sus obras, comprende el examen de la influencia que recibieron de las épocas y obras procedentes, la que ejercieron en su época y en las posteriores, tanto en su patria como en las naciones extrañas,; la que recibieron o ejercieron con relación a la ciencia, a las costumbres, y a la vida completa de los pueblos y del humano linaje." En Elementos..., op.cit., pág.5

⁴⁵- Núñez de Arenas, Elementos filosóficos de la Literatura, op.cit., pág.XI

elementos de estudio y no como el lugar natural para el debate de ideas. Giner de los Ríos (1866) y Laverde (1868) ya se han dado cuenta de que la Retórica y la Poética se han quedado definitivamente atrás en este afán; su renovación depende de una reestructuración práctica y de una adaptación a las tendencias científicas de la época. Opina Giner: "Mas de la misma manera que el ideal romántico ha dilatado los horizontes del poeta con multitud de nuevos elementos, la crítica nacida del espíritu moderno ha roto barreras tímidamente alzadas y ha relevado la inmensa extensión de un campo, cuyo límite está en lo que verdaderamente se opone y contradice a lo bello."⁴⁶ Se desea por esta razón superar los enfrentamientos, asumir con naturalidad las transformaciones a que se ha sometido la Literatura a lo largo del tiempo como algo legítimo, oscilando entre el realismo y el idealismo. La búsqueda de una nueva crítica no se hará dentro del sistema educativo, aunque éste, ya lo hemos visto, no pueda sentirse ajeno a las presiones. Por otro lado, el Historicismo positivista tampoco podía, pese a considerarse crítico, dar esta respuesta, pues pronto se transformó en un modo de conocimientos puntuales y en una red de fuentes y datos biobibliográficos. Fernández-Espino en la presentación de su Curso Histórico-Crítico, explica las claves de su libro afirmando que dedica a la crítica gran parte de sus desvelos, ya que a diferencia de Gil de Zárate o Ticknor, su manual explica detenidamente la importancia que la época, y sus caracteres, tienen en el gusto especial y en cada autor determinado. No basta con seguir el género de cada obra o su diferencia s estilísticas determinadas. De ahí la búsqueda de los principios que rigen a la nueva Estética de la belleza en las obras literarias como guía.

Pero en el alborar de los años setenta hasta finales de siglo, las corrientes de la Crítica se desarrollan definitivamente fuera de los niveles educativos; todo el vigor y la variedad de ideas que se habían materializado en el panorama español⁴⁷ tendrán una gran dificultad para expresarse dentro del mundo de las Preceptivas. El Krausismo, responsable de una nueva adaptación educativa del Idealismo alemán, unido a las corrientes conservadoras que impondrá la Restauración, asfixian el debate crítico en los niveles escolares y universitarios por su gran influencia. Los programas admiten una idea definitiva: la Literatura en los manuales debe servir para el conocimiento de las constantes y los modelos, teóricos e históricos. El debate se planteaba en términos de estructura de manual, de técnica de enseñanza. Por un lado, el conocimiento de una Estética inoperante, ecléctica también por su historicidad, siempre volcada a un platonismo embelesado. La técnica, una selección de principios retórico-poéticos que se pretendían filosóficos y

⁴⁶- Estudios literarios, op.cit., pág.242

⁴⁷- Sergio Beser, Leopoldo Alas, crítico literario, Madrid, Gredos, 1968, págs.27-66

racionales, y eran en realidad una adaptación consciente de las normativas educativas tradicionales, actuaba como el otro punto de apoyo para la extensión del arco. La Crítica, en un sentido restringido, se había instalado en la relación del gusto, el público y el genio. Las condiciones del artista y su influencia. Los pocos que dedicaban unos momentos a hablar de la Crítica, como eslabón práctico, la habían estratificado en la capacidad para sentir lo bello, natural o adquirida por medio del conocimiento, y la aplicación de ese saber ayudado por las condiciones que impone el genio. También el crítico debe poseer estas cualidades: la sensibilidad (física), el talento y genio (las intelectuales) y la propensión al bien (las morales)⁴⁸. Tampoco el fin caleotécnico del arte podía ayudar a ver en la Crítica otra cosa que la simple facultad de juzgar rectamente (es decir, bajo esos parámetros inmanentes de belleza, verdad y bondad) según el entendimiento racional⁴⁹. Todo ello conducía a una constante retroalimentación, una visión puramente interior.

Las apelaciones al criticismo, muy de moda, son únicamente la etiqueta y el anuncio; son la marca de las historias literarias, cuyo esfuerzo crítico parece que sólo se orienta a situar cronológicamente los eslabones de la cadena guiados por las grandes periodizaciones, las series genéricas... El modelo hegeliano sólo vale para disertaciones académicas, como Frías Fontanilles (1876) delimitó la historia (clásica o antigua frente a media o romántica) en las apariciones sucesivas de los géneros (nuestra época comienza con la épica caballeresca, el impulso lírico y la culminación dramática) falseando la realidad cronológica, cerrando los ojos a los últimos siglos que rompían sus esquemas. Por otro lado, el Positivismo había fomentado el estudio de nuevas disciplinas, como la Filología moderna y el conocimiento de lenguas y manifestaciones literarias de otras civilizaciones (la India, China, el mismo Egipto, Persia, como vemos en Sánchez de Castro), así como un conocimiento mucho más profundo de nuestra civilización clásica y medieval. Los conocimientos hubieron de dar la traste con muchos esquemas basados en ideas superadas y en conocimientos relativos de autores o en la aparición de obras perdidas. Estos procesos, conforme iban admitiéndose y confirmándose, irían poco a poco relativizando aún más los juicios y favoreciendo el eclecticismo. Las historias literarias prefieren ubicarse en la secuenciación cronológica y en las constantes nacionales: la labor formativa del canon y pedagógica de la selección moral y de perfección valorativa.

⁴⁸- Rodríguez Miguel, Nociones de Estética, Salamanca, Imp. de Núñez Izquierdo, 1889, págs.130-132

⁴⁹- La belleza y las bellas artes, Madrid, Pascual Conesa, vol.II, págs.302-304

Manuel de la Revilla, insigne crítico en los años ochenta⁵⁰, escribe sobre la Crítica en su manual conjunto con Alcántara García⁵¹ (que trata de la parte histórica), en el capítulo 28. Anteriormente afirmó, dentro de la forma de la obra de arte (elementos esencial junto al fondo), que la obra literaria tenía un carácter social y recibía de este modo influencias de todo tipo que se reflejaban en los tratados didácticos, oratorios y las Poéticas, que reflejan la sociedad de su época. Estas influencias presentan un estado general de las conciencias, con el propósito de educar en los conocimientos literarios al público⁵². Y aquí entra el elemento activo de la recepción (indudablemente él no usa este término) como enganche entre el artista, la obra y el público, cuyo elemento de contacto es el gusto o "conocimiento racional de lo bello", definido en términos kantianos. La Crítica en general es una ciencia ("El crítico juzga en vista de los principios, comparándolos con los hechos y declarando la conformidad o desavenencia entre éstos y aquellos."), que exige del crítico un conocimiento artístico, buen sentido (o gusto) e imparcialidad. La crítica literaria en particular debe reconocerse en los fundamentos filosóficos (que son eternos), en la serie histórica (el suceder) o en un proceso mixto o compuesto por ambas. En su opinión la Crítica de su época se dedica principalmente al suceder histórico: interpretar el pasado, limpiar, formar los datos de la Historia literaria y relacionar a los autores. La propuesta debe continuar mediante programas especulativos que superaran a la Retórica y la Poética, relacionándose con los conceptos de la Estética moderna⁵³. Supuestamente, la parte histórica de Alcántara debería responder a estos parámetros, siendo simplemente un reflejo del método historicista de Taine acerca de las causas climáticas, y las

⁵⁰- Su principal labor tuvo lugar en la "Revista Contemporánea" entre 1875 y 1880, un año antes de morir, para la cual escribió casi setenta artículos en los que se hizo eco de las corrientes críticas europeas: Evolucionismo, Positivismo cientifista, Neokantismo, Krausismo... Dejó importantes aportaciones sobre los novelistas contemporáneos y los debates sobre el Realismo-Naturalismo en su sección de actualidad literaria. Vid. Adolfo Sotelo Vázquez (ed.), Manuel de la Revilla: teoría y crítica de la novela española, Barcelona, P.P.U., 1993, Toni Dorca, Los albores de la crítica moderna en España, Valladolid, Universitas Castellae, 1998, y las páginas que le dedicó Emilia de Zuleta en su clásico trabajo Historia de la crítica española contemporánea, Madrid, Gredos, 1974

⁵¹- Cito por la segunda edición, Madrid, Iravedra y Novo, 1877, 2 vols.

⁵²- Op.cit., vol.I, págs.190-193

⁵³- Idem, págs.193-208

étnicas, llevando a la Literatura española a reflejar la psicología de sus habitantes. Se tiende por tanto a la fantasía, a la falta del espíritu reflexivo..., una serie de tópicos de formación nacional junto a realidades objetivas (como la falta de sistematización filosófica, tan afecta a los admiradores de la Alemania idealista) dibujado en la particularidad genérica: predominio de la Lírica sobre la Épica, de la Oratoria sobre la Dialéctica o de la Dramática sobre todo lo demás. Las visiones generales apuestan por la periodización y la fragmentación en escuelas poéticas, la división en siglos y en géneros literarios⁵⁴, y el juicio favorable del siglo XVIII, rara vez tomado como negativo⁵⁵. Esto conduciría a una estabilización del sistema hegeliano a la manera de Krause en su Compendio, tratando de la Literatura antigua grecolatina, la medieval o romántica y la moderna⁵⁶. De esta manera es asumida la modernidad como un todo en impulso general hacia la universalidad.

Pero la Crítica en las preceptivas simplemente se adapta a la enseñanza de unos conocimientos, cuando en su raíz debía ser distinta; considerando modernamente que la Crítica suele definirse por oposición a las poéticas clasicistas, la voluntad de permanencia y adaptación parece aún más visible y radical.

⁵⁴- De esta manera se perpetúa el sistema clasicista de historiar todas las manifestaciones por el sentido amplio de la Literatura. Así es fácil reconocer la causa poético-retórica por la cual muchos prosistas se incluyen en el canon de autores: Alfonso el Sabio, los doctrinales del XV, históricos del XVI, moralistas y místicos del XVII, reformadores del XVIII....; aún hoy con un concepto restringido de la Literatura nos hemos acostumbrado a su presencia en la Historia literaria acudiendo a valores interdisciplinares: la historia de la lengua, los temas culturales o la tradición prestigiosa que haría extraña hoy su exclusión. Añadamos el biografismo, ya que muchos autores alternaron el cultivo de varias formas de lo literario.

⁵⁵- Nunca en las polémicas sobre clásicos y románticos, por más que se identificaran con una u otra propuesta, se trata de distinguir negativamente unos de otros. A partir de mediados de siglo se pide la superación, y deja de ser un tópico del que no se abusa, en otros aspectos porque o se identifica con una escuela o con el hegelianismo de las tres edades. En cualquier caso la última atención suele darse a los autores y obras del siglo XVIII, entre los que suelen sentirse más cómodos los preceptistas (cuando historian desde los géneros buscando los cauces de su sistema) y los historiadores. La Crítica parece darse más entre las obras contemporáneas.

⁵⁶- Op.cit., pág.123. Las transformaciones sociales han perpetuado estos esquemas: la materialidad perfecta, la idealidad caballeresco-religiosa y el mundo espiritual, pleno de aspiraciones hacia lo divino.

Los últimos preceptistas son más conscientes ahora de su labor pedagógica: los modelos deben despertar en los lectores la trascendencia de los conocimientos estético-calológicos. Estos forman los principios del saber literario⁵⁷, pocos pero reconocibles en las formas, éstas variadas en su belleza según sus cánones, perfectas en su particular hermosura. Y esos cánones debe guiarlos la razón: la lógica del artista en relación a su fantasía creadora. Pocos manuales se dejan introducir por estas complicadas investigaciones, la mayoría prefiere definirse por el gusto, la preparación del artista (genio) y la relación con los lectores para abordar el concepto de Crítica. Simplemente la sucesión del sistema de la Poética transformado en Ciencia de la Literatura por simple deseo de aproximación y no por verdadera convicción.

Por otro lado pocas convicciones iban ya quedando, ni siquiera Hegel podía cubrir las expectativas⁵⁸, para asumir la vastedad de los conocimientos literarios en medio de las necesidades pedagógicas. La opción didáctica fue la respuesta a la responsabilidad moral del enseñante ("el arte literario es "necesario para el conocimiento moral del hombre")⁵⁹, y al vehículo pedagógico de la Literatura primado por los krausistas, de gran influencia en el sistema escolar.

Para los alumnos se ofrecía una doble vertiente. La Preceptiva, un conjunto sistemático de normas de escritura poético-retórico, una vertiente estilístico-descriptiva, una perspectiva filosófico-estética y una clasificación genérica. Y la Historia, una sucesión de obras y períodos que reflejan la esencialidad de una nación: sus estilos, sus constantes, sus límites... Los modelos completaban un espectro teórico y práctico: mejorar el estilo, formar ciudadanos cultos (que reconocieran autores y clases de textos con sus tipologías) y el enriquecimiento espiritual de los mismos. La visión histórica tendió a considerarse el vehículo apropiado para la docencia

⁵⁷- Escribe Sánchez de Castro: "Son pues, posibles las reglas o principios literarios; y es un empirismo poco laudable dársele todo a lo histórico, a lo comparativo, y no atender a los principios." Lecciones, op.cit., págs.10-11

⁵⁸- Sánchez de Castro desarma el platonismo del espíritu de la belleza y ve absurdas las clasificaciones históricas por desconocimiento de varias causas: la literatura oriental se pudo desarrollar antes y después de la clásica, que es la única perfectamente determinada en su temporalidad y sus caracteres; la romántica o cristiano-europea no es homogénea... El empeño de reducirlo todo a una gran sistematización no puede ser la respuesta en un mundo complejo, variable, múltiple... Op.cit., págs.20-24

⁵⁹- Loscertales y Ruata, Lecciones de Literatura preceptiva, Logroño, Ricardo Merino, 1981, pág.95

literaria en el siglo XX como una prueba de su modernidad antipreceptista, pero la semilla es propia del siglo XIX⁶⁰. El esquematismo de la Poética tradicional no era ya de su misma naturaleza sino de una estructura mermada y condicionada, sin capacidad crítica ni normativa. Un esquema de trabajo sobre el que proyectar las condiciones supuestamente científicas y filosóficas de su momento.

III-6-1 Fuentes de la Preceptiva

⁶⁰- La didáctica de la Literatura aún hoy parece preguntarse por similares funciones: cumplir una conciencia nacionalista, dar una ilusión científica, proveer de una formación clásica y de una pretensión moral. Vid. el capítulo que dedica a estas cuestiones Ángel García Galiano al final de la obra de Miguel Ángel Garrido, Nueva introducción a la Teoría de la Literatura, Madrid, Síntesis, 200, págs.317-347

La larga duración de un siglo y el mantenimiento regular de una cadena de influencias, copias o versiones y recomendaciones gubernamentales en la Preceptiva, permite fijar nuestra atención sobre los autores y obras más decisivos. Por otro lado, ellos mismos fueron conscientes de la necesidad de reflexionar, siquiera para situarse, acerca de las constantes mantenidas a lo largo del tiempo o de las distancias marcadas entre las ideas teóricas que abonaron aquellos años.

La enseñanza retórico-poética había consagrado la autoridad de los teóricos convertidos en pedagogos, llámense Aristóteles y Horacio (junto a los específicamente dedicados a la Retórica como Cicerón o Quintiliano), o los que actualizaron sus ideas progresivamente en libros que ya eran parte del proceso educativo más que de la pura especulación. Ya nacido para ser parte del proceso educativo, el manual retórico de Colonia con el añadido poético de Juvencio (cito siempre por la edición del Seminario de Villagarcía, 1762) contenía los saberes precisos de la Poética grecolatina eternizada tras múltiples repeticiones y usos refrendados por su prestigio. En el bordear del siglo XIX los ejemplos de esta línea escolar (Díez González y Losada⁶¹ por copia directa de aquel manual) convivían con otras dos líneas: la especulativo-normativa (la propia de la Poética de Luzán), de temprana desaparición, y la poético-normativa o poema didáctico, que con ejemplo en Boileau (con varias traducciones, entre ellas la de Arriaza en 1807), tuvo unos momentos de esplendor como reacción y testimonio. Estas últimas variedades, las estrictamente poéticas, se transforman y pierden en un sistema nuevo, muy cercano al anterior, persuadidos en su momento de que el manual traducido de Blair por Munárriz era insuperable. Junto a ello, las condiciones contra la rigidez y a favor del filosofismo crítico del autor y la españolización de sus ejemplos (estrictamente las causas por las que Lista aconseja esta obra para el conocimiento racional de la ciencia de las bellas letras por su atención a la Estética y por sus calidades pedagógicas)⁶², inclinaron a las autoridades para declararlo libro de texto oficial. Blair⁶³, con sus adherencias españolizantes, se completaba con autores franceses, ingleses y grecolatinos

⁶¹- Es curioso que este imitador de Juvencio y de Díez González presente a los autores en que se deben aprender los preceptos y ninguno sea el copiado, sino Luzán, Cascales, Batteux y Boileau, de los que apenas encontramos nada en sus Elementos de Poética

⁶²- Vid. Juretschke, Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista, Madrid, CSIC, 1951, págs.253 y ss.

⁶³- No entro en la versión de Batteux, con sus añadidos de La Harpe, Marmontel..., o el propio Blair, según confesión del traductor.

(principalmente para la parte de Retórica se citaba a Cicerón y Quintiliano, y a Du Marsais para las figuras) en su manual original⁶⁴ y en la versión de Munárriz (La Motte sobre la oda o Le Bossu en la epopeya). Al ser un manual producto de sus lecciones en clase, las autoridades sobre las que trabaja en diferentes aspectos de la gran exposición sobre los géneros remiten al acervo común y tradicional de Aristóteles, Horacio y los consabidos divulgadores.

El manual se convierte en el espejo en el cual todos se desean mirar, copiar o compendiar. Así ocurre con Sánchez Barbero (1805), García de la Madrid (1817), Mata (1818) y Hermosilla (1826). Todos ellos se mostraban satisfechos de verse guiados por el autor más celebrado por la novedad filosófico-crítica y la racionalidad de su propuesta.

Los poemas didácticos, como el de Martínez de la Rosa tienen una adscripción mucho más ceñida a la lógica del género didáctico-poético: Aristóteles, Horacio y Boileau⁶⁵. A ellos Pérez del Camino (1829) añade a Vida. La materia nunca es una explicación del filósofo griego, excepto en aspectos de la teoría de los géneros.

Al cabo de unos años ya empiezan los autores de manuales a tener una perspectiva de la situación, a intentar alejarse del manual de Blair y proponer unas ciertas variables (principalmente las suyas propias). Por ello D.C.M. y C.P. (1828) pueden criticar a Masdeu y a Sánchez Barbero por ser sus obras demasiado cortas y divulgativas, y a Blair por atender sólo a la crítica, tal y como ellos la entendían. También Aicart (Traggia) presenta un pequeño panorama: la obra de Díez González le parece algo "sin genio ni gusto", "la compilación de un gramático"; sobre Masdeu apunta que "ya lo ha dicho Hermosilla, y ha dicho bien, que vale poco"; mientras que el manual de Losada "tiene un cierto mérito en su clase"; aconseja que para aprender elementos de Poética se use la sátira de Moratín publicada por la Academia en 1782, a Sánchez Barbero y a López (sic) Hermosilla⁶⁶. De alguna manera se pretende estar conectado ahora con el nuevo privilegiado en los estudios de Humanidades, Hermosilla, a través del cual se filtra la doctrina del Blair español constantemente. El caso de Moragues

⁶⁴- Recordemos que se nos ofrece el conjunto de "autores en que se basó Blair": para el gusto a Gerard, D'Alembert y Hume; sobre el placer (imaginación) a Addison; en cuestiones gramaticales a Smith, Harris, Condillac, Du Marsais, Beauzée y Batteux. Op.cit., vol.I, pág.XI

⁶⁵- José Cebrián analiza las doctrinas que adornan diferentes capítulos como La Harpe, Luzán o Rengifo. Vid. "Significación y alcance de la Poética de Martínez de la Rosa", en Revista de Literatura, LII, 103, Madrid, CSIC, 1990, págs.129-150

⁶⁶- Diccionario de la rima, Barcelona, Brusi, 1829, págs.1-3

es ya definitivo para analizar los caminos venideros. Recordemos que en el prólogo a su (honestamente llamado) Compendio (1837, págs.V-VI), afirma llevar a cabo una explanación de Hermosilla, con ciertas ideas de Blair o Capmany (en la parte de oratoria) y mezclarlo en "la parte de poética" (perfecta distinción) con ejemplos de la Poética de Martínez de la Rosa para su memorización. Todo ello mientras prepara algo personal, que nunca apareció por carecer verdaderamente de importancia una aportación cuyo material estaba tasado y medido previamente. Recordemos que por estos años treinta, Lista insistía en que el mejor manual para apoyo en la clase debía ser el de Blair, al que se complementarían trozos escogidos de Batteux-Arrieta y de algunos autores franceses: La Harpe, Marmontel, los enciclopedistas anteriores... Esta situación, de predominio de Blair, si bien reconvertido por Hermosilla, llega hasta Monlau (1842), el cual declara seguir a los consabidos Cicerón, Quintiliano (por su prestigio en el material retórico), y otros entre los que se encuentran Blair, Marmontel y, sobre todo, Hermosilla, al que no disimula copiar, sobre todo en la doctrina de los géneros.

El nuevo manual en establecer una tipología, sancionada por la nueva legislación de la que participó, fue el de Gil de Zárate, sobre el cual interactúan todos los principios que rigen un texto escolar: el programa supera las intenciones del origen de sus doctrinas. Todo debe aprovecharse para formar un esquema no especulativo, sino descriptivo e informativo. En atención a sus intereses se produce un rompecabezas entre autores típicos del sistema educativo dentro de los paradigmas clásicos y las novedades estéticas a modo de paraguas o de sobreprotección. Dentro de ese complejo sistema actúan las fuerzas integradoras y desintegradoras hacia un nuevo cauce de presentación.

La manipulación del material preexistente, como siempre había sucedido, pronto domina el principio de actualización y uso. Camús (1845) no tiene empacho en adaptar los principios de Retórica de Blair y de Poética de Sánchez Barbero al sistema educativo. En realidad se trata de colocar el material natural de la Preceptiva educativa de manera que se respeten las disposiciones legales. Usar el sistema de Gil de Zárate sobre los razonamientos clasicistas, potenciados por la memorización de Horacio, traducido o en latín, y del poema de Martínez de la Rosa.

Coll y Vehí (1856-7), autor de un perfecto trabajo en su estilo, presenta ahora el principio esencial del eclecticismo irrenunciable tras haberse asentado algunas doctrinas del Romanticismo que ya podían aceptarse. No declara abiertamente sus fuentes, aunque era un gran conocedor del mundo clásico, pero constantemente acude a las autoridades que se permite utilizar. Inspirado por Milá, atraído por el Romanticismo europeo, no duda en acompañarse de Hegel, Schiller, los Schlegel..., en aquellas doctrinas más divulgadas y conocidas. Pero las encaja expresamente con los más usados de los clasicistas históricos: Quintiliano, Cicerón y Horacio. Sintéticamente, la multitud de ejemplos de obras y autores le permite discutir con los más

afamados de la época justamente anterior: Blair, Batteux, Boileau, de la Rosa, La Harpe, el historicismo de Villemain..., y sus inmediatos Hermosilla, Gil, Muñoz Garnica... Lo que debe alabarse en Coll es su inmensa capacidad para ilustrar con múltiples testimonios la claridad de sus ideas para la enseñanza de estas materias que él conocía con una gran profundidad.

Se confirma entonces que el material básico proviene del acervo clasicista, adornado por la inspiración romántica en aquellos conceptos más novedosos puestos en discusión. Por ejemplo, otro insigne latinista, Raimundo de Miguel y Navas (1857), declara basar la doctrina de su manual elemental a Cicerón, Quintiliano, Vosio, Blair, Marmontel, Rollin y Hermosilla. Aún así, la cadena establecida por Gil de Zárate y Coll impone su ejemplo de eclecticismo escolar y ellos mismos pasan progresivamente a ser imitados. No obstante todavía es común encontrar autores como Fillol (1861) que prefieren basarse directamente en el manual de Hermosilla.

Buscando ya las primeras recapitulaciones sobre la Crítica en España, Fernández-Espino (1862) tiene claro que desde Lista y sus presupuestos filosóficos se encontraban en un camino distinto, en una renovación en la que debe ahondarse. Pero curiosamente no se piensa en la Crítica romántica, sino en la semilla filosófica del siglo XVIII, en los autores que Lista usó para inspirar sus lecciones y ensayos. Sorprende que entre ellos (se cita a Blair, La Harpe, Gioberti, Villemain, Saint Beuve, Guizot...) incluya a Hegel, por su escasa conexión con Lista, pero Huidobro, que sitúa a éste y a Espino en la misma senda no olvida que en el fondo, su papel fue el de renovar los principios lógico-filosóficos de Aristóteles, Horacio y Boileau, de tal modo que el valor de las obras literarias quede por encima de la simple perfección de la forma⁶⁷.

Esta idea del predominio de Lista y de su papel como iniciador de un camino diferente en la Crítica se afianza. Por ejemplo, en la Historia de la Crítica literaria en España de Fernández y González o en el repaso a la crítica literaria española de los siglos XVIII y XIX en el prólogo a la Historia Crítica de Amador⁶⁸, se observa claramente el desdén por la crítica neoclásica⁶⁹, que en su siglo se expresa en la rigidez de Hermosilla⁷⁰ y el poco valor al que podían aspirar manuales como

⁶⁷- Op.cit., pág.XX

⁶⁸- Madrid, Fuentenebro, 1867 y Madrid, J. Rodríguez, 1861, págs.XXXVIII-CVI, respectivamente.

⁶⁹- Amador habla de principios fanáticos, del demasiado apego a las reglas, de su arrogancia exclusivista o incluso de su afrancesamiento. Op.cit., passim

⁷⁰- Al que Amador tacha de exclusivista y severo y a su obra de reaccionaria por su oficialismo. Idem, id.

el de Gil y Zárate (al que Amador ya ve como romántico) o por su sincretismo al servicio de la pedagogía. Fernández y González rebusca las fuentes de Sánchez Barbero (pág.53), Hermosilla (pág.62) o Gil de Zárate (pág.68); en la más absoluta modernidad sitúa a los que toman sus ideas de aquellos autores que renuevan el caudal estético-literario sobre lo que conoce por la clasicidad más absoluta. La falta de perspectiva conduce a nivelar las aportaciones españolas dentro de diversos desarrollos que se dan a la vez.

No obstante, dentro de la Preceptiva, hay reformadores que ven necesaria una reafirmación de sus valores como manuales de estudio bajo nuevas estructuras concebidas específicamente desde la modernidad. La labor de enseñar y formar ciudadanos cultos requiere de instrumentos determinados, que tienen valor desde su propio estatuto. Así, tanto Laverde (1868) como Giner de los Ríos, en la edición de 1876 de sus Estudios sobre Literatura y Arte, defienden sus posturas sin llevar sus posiciones más atrás de lo debido. El primero pone sus ojos en el ejemplo de Coll, al que anota, junto a Fillol o Delago y David; el segundo piensa que la renovación de la asignatura (no importa la Crítica en sí) viene de la mano de los manuales de Manuel de la Revilla (1872) y de Salvador Arpa (1874), sobre los que justifica su rechazo a la resurrección de la Retórica y Poética normativas como uso en clase, recomendando la inclusión de las ideas de la Filosofía alemana, que empiezan a revelar en las preceptivas españolas ciertas tendencias "científicas". Sin embargo, no encuentra un ejemplo de Ciencia del Arte literario completo, sino rompecabezas, ajustes de incorporación puntual al sistema común sobre el que construyen su sincretismo: no son fieles a estos modernos conceptos en el transcurso de toda la obra y tampoco los desenvuelven metódicamente pese a que están destinadas a la enseñanza⁷¹.

El eclecticismo, la síntesis del material, no deja de estar presente en obras como la de Canalejas (1868-9), de raigambre hegeliana, pero que no desdeña la asunción de todo tipo de material expuesto para la utilización. Citando del francés no parece poner reparos a que sobre la Épica tome opiniones de Aristóteles, Le Bossu, Voltaire, La Harpe, Batteux, Blair, Marmontel, Luzán, de la Rosa, Juvencio, Gravina, Sayous, Gil, Coll..., también de los Schlegel, Gebhart, Schiller, Fontanelle, Marc-Girardin..., según propia afirmación.

De esa manera estaban contruidos los grandes manuales de estos últimos años setenta: Álvarez Espino, Arpa, Campillo y de la Revilla. Su sincretismo de manual se expresa en la variedad de autores consultados (ya sea a la par Hermosilla y Hegel, Horacio y Gil de Zárate), en la necesidad de extraer el material de dónde sea, incluso de modelos cercanos. Su propuesta ahora es el testimonio de su propia obra bajo esquemas formativos, la aplicación de contenidos en moldes hegelianos o razonados por el

⁷¹- Op.cit., pág.137

sentido común..., un formalismo esquematista de manual.

Otros autores declaran una cierta vuelta a principios tradicionales, en la base de la renovación decimonónica. Jarrín (1879), tal vez llevado por la admiración del paisanaje recupera las Lecciones de Jovellanos (la primera traducción de Blair), quizás por resultar poco atrevidas a esas alturas en las que deben defenderse las ideas estéticas de Santo Tomás por indicación de León XIII. Giménez Lomas (1881) realiza una paráfrasis de la Poética de Aristóteles al considerar que para hablar de ese tema se debe estudiar al estagirita junto a Cicerón, Quintiliano, Du Marsais, Blair, Batteux, Hermosilla y finalmente Coll y Vehí.

El manual de Mendoza y Roselló (1884), en dos volúmenes, dedica el segundo a una antología de textos de preceptistas a los que se alude en el primero. La cantidad de autores es innumerable, de cualquiera merece la pena extraer unas palabras sobre Estética, el estilo o la novela. Esta especie de biblioteca de preceptistas, respecto de los autores españoles del siglo XIX, se nutre de especialistas en Estética (Núñez de Arenas, Milá, Fernández-Espino, Fillol, de la Revilla) o en Literatura técnica (Monlau, Cano, Arpa....) o de los clásicos, y éstos, enmascarados en traducciones de Sánchez Barbero o Hermosilla.

Se escriben entonces textos basados en los autores que cita Mendoza, vertiendo sus mismos esquemas, manipulando los principios que los sustentan, pero también demostrando que tanto de la Revilla, como Arpa y también Sánchez de Castro, junto a Hermosilla o Coll, son reconocidos de esta libérrima manera, que hoy veríamos cercana al plagio si no fuera porque carecía de importancia quiénes dijeran tales o cuáles palabras, frente al valor de uso en un aula. Luis Rodríguez Miguel (1890) tiene una opinión muy favorecedora hacia los autores de manuales de Literatura General en España a los que coloca junto a Blair o Hegel. Según sus palabras son dignos de figurar junto a los anteriores Lista, Coll, Milá, Canalejas, Revilla y Sánchez de Castro (pág.VIII), lo que confirma la visión positiva que ellos habían estimado de sus medios y sus logros. Creían que efectivamente, y así era pero no en tal medida, habían superado la rigidez reglista y los tecnicismos de la autoridad, tachados de sinsentidos. No era, sin embargo, una actitud general. Loscertales y Ruata (1891) confirma esta lista de Mendoza, el sincretismo clasicista y la falta de escrúpulos a la hora de escoger, trocear o resaltar los más afortunados pasajes de los manuales que les precedían.

Los autores de los últimos años, como observamos en el capítulo de los géneros, toman fácilmente los testimonios de los modelos más importantes: Coll, de la Revilla, Arpa o Sánchez de Castro, a los que imitan o calcan para uso de los diferentes institutos o como apuntes universitarios complementarios.

En el manual de Méndez Bejarano⁷² se incluye una historia de

⁷²- Literatura, Madrid, A. Marzo, 1902, 2 vols.

la Preceptiva, (vol. I, págs.97-124) de la que acabamos por extraer los últimos testimonios a los que el cansancio y el exceso de preceptivas había negado toda posibilidad de regeneración (en lo que conectamos con el capítulo I): la poéticas de fines del XVIII fueron poco importantes y nada originales (págs.110 y ss.), Hermosilla lo calcó todo de Blair, Lista intentó elevar el filosofismo, el padre Hornero es detestable, Pérez del Camino un afrancesado... Al final sólo puede recuperar el manual de Campillo, dotado de un gusto exquisito pero de poca base filosófica⁷³. Así parece que de nada sirvieron los esfuerzos de algunos teóricos por convertir en un saber productivo las restricciones neoclásicas, y que la presión de la armonización educativa terminó por desestimar los progresos en que indudablemente se vieron envueltos prohibiendo que llegasen a sostener y florecer esos impulsos iniciales a lo largo del tiempo.

CAPÍTULO IV- CONCLUSIONES

⁷³- Op.cit., vol.I, pág.123

Llegados al final del camino, es preciso ahora establecer las conclusiones que nos permitan dejar constancia de cuáles han sido los principios poéticos que a lo largo del siglo XIX han alumbrado el discurrir de la Preceptiva española como lugar fundamentalísimo para la reflexión teórico-literaria. En ese aspecto estableceremos, a manera de síntesis para este trabajo, dos elementos de estructuración básica sobre los cuales orientar

nuestra tesis: la continuidad crítica y la modernidad novedosa de los movimientos internos del material preceptivo hacia una conceptualización distinta de la Poética. Los primeros asertos corroboran algunos aspectos que anteriormente han sido señalados y establecidos, si bien poco profundamente en la mayoría de los casos, por los estudiosos que han dedicado tiempo y esfuerzo a este problema. Diríamos que se trata fundamentalmente de motivos y razonamientos de carácter histórico y sociológico, poco novedosos, o quizás de menor interés teórico, pero definidores de la problemática histórico-sociológica estricta que enmarca un momento muy determinado, con sus características especiales. En segundo lugar, debemos resaltar los elementos evolutivos, los fenómenos de expansión hacia lo futurible, como una base para el desplazamiento lógico del pensamiento literario: la formación y el despegue de una moderna Teoría de la Literatura (en rigor, la que entrega el testigo a la concepción actual de esa Teoría literaria nacida a comienzos del siglo XX) y la superposición de sistemas de pensamiento a cuenta de una peculiar modelización sobre el paradigma clasicista sometido a fuertes tensiones internas tras la reflexión romántica, sus elementos disolutivos y las expectativas que pretendieron, ya culminasen o sólo apareciesen como puntos de partida que habrían de señalar un rumbo distinto andando el tiempo.

Acerca del primer punto de partida, y teniendo en cuenta esas premisas de conciliación con las aportaciones previas, clarificamos sobre las siguientes afirmaciones:

- Las preceptivas españolas son un producto fundamentalmente dirigido a la educación, primando el sentido pedagógico, que será el axioma fundamental que las distinga. La Poética normativa anterior ya había desarrollado la faceta educativa bajo varias posibilidades, como la reforma de costumbres, la recuperación de criterios estrictos, el argumento de autoridad, el fin doble de la Literatura (el horaciano **aut prodesse aut delectare**)... Estos tratados repiten el esquema escolar de la retóricas escolares anteriores, orientadas por tanto al aprendizaje de los alumnos en dos niveles, el elemental (de la Secundaria) y el universitario. Paralelamente esto se asocia al control estatal sobre materias, libros y temas; fundados muchos de sus rasgos en la necesidad de responder a los requisitos pedidos en las diferentes leyes educativas sucesivas desde las orientaciones del Informe de Quintana. Asumamos, pues, que elementos que formaban el estudio y la reflexión literaria deben transformarse en la materia que compete a varias asignaturas académicas, con sus requisitos irrenunciables. Se convierten en las básicas "Nociones de Retórica y Poética", y en la "Literatura General" universitaria, que convivirá con la novedosa "Literatura Española", en puridad, la Historia literaria. El factor sociológico se posa sobre el panorama de la Preceptiva irrenunciablemente, de esta manera se entiende que los profesores se vean obligados, por complemento salarial y prestigio, a escribir sus propios manuales para uso de clase, con el subsiguiente acomodo a las disposiciones legales,

al número de ellos (muy visible cuando a fines de siglo cada catedrático de Instituto provincial disponga del suyo), a la tipología (respecto de la necesidad de acercarlo al alumno en cuanto a la elaboración de los temas, al costo del volumen, a la facilidad de lectura y comprensión para el ejercicio memorístico...) Acomodo que necesariamente induce a muchos ejemplos en los cuales la suma de estos factores produce una natural falta de especulación estandarizada; muy objetivable en aquellos manuales que suelen crearse con mezcla de los anteriormente considerados prestigiosos, con la simple copia, con la estructuración sobre "trozos escogidos" de autores antes acogidos por el favor estatal... Todas estas condiciones manifiestan una programación final, un propósito de defender las bases de la ideología gubernamental (recordemos lo que decía Gil de Zárate respecto al poder ejercido desde el control de la educación) subyacente bajo las condiciones de corte utilitario y de prestigio de autores y obras determinadas. Todos los procesos de renovación tendrán lugar dentro de estos parámetros: el Estado busca la formación de ciudadanos ilustrados; "no de retóricos o latinos", sino de la conversión de los alumnos en hombres cultos con unos conocimientos semejantes para enfrentarse a los problemas que la vida moderna generaba a la burguesía, entre ellos, un barniz cultural para usos sociales, un manejo del lenguaje escrito y hablado, unos conocimientos necesarios para la finalidad laboral y la creación de cuadros destinados a la creciente necesidad de la administración del Estado.

- Desde el punto de vista de los contenidos y las fuentes de los tratados, se da una continuidad, salvando casos específicos y ejemplos concretos de determinadas doctrinas sobre algunos aspectos, efectiva y real con la Clasicidad por medio de la asunción de principios fundamentales procedentes de Aristóteles (convertido en preceptista antes que filósofo a través de la historia) y Horacio, según la lectura recuperadora que los neoclásicos transmitieron en su papel de reformadores de costumbres. Ese pensamiento, continuado a través del impulso y el ejemplo de manuales determinados por su importancia, como el de Hugo Blair, Hermosilla, Gil de Zárate, Coll y Vehí..., aparecía como materia maleable bajo intereses educativos por encontrarse ya desactivada su primigenia labor reflexiva, dándose la realidad de un tratado compuesto por un conjunto de reglas establecidas por el sentido común atravesado del continuismo magistral de la autoridad; una yuxtaposición de normatividad situada fuera del tiempo, en la eternidad clásica de la universal validez estática. Ahora bien, dada la amplitud y variedad de obras, ejemplos y testimonios que caben en la duración de un siglo, habría que dejar por sentadas una serie de matizaciones generales sobrevenidas al transcurrir de los procesos históricos, que dan una especial personalidad a la Preceptiva decimonónica. Una primera etapa, hasta los años cuarenta, en la cual parece predominar un cierto continuismo neoclasicista de origen, pero condicionado por una serie de modificaciones heredadas de las

contradicciones internas del Neoclasicismo (la opción estética, la filosofización de la normativa...), plasmadas en los manuales más acreditados de estos años, principalmente el de Blair. De momento los manuales se contentan con recoger gran parte del espíritu del predicador escocés o simplemente copiarlo, como harían después con Hermosilla, al ser libros oficiales para el estudio de las Humanidades. Una segunda etapa, anunciada por el manual de Gil de Zárate en 1842 hasta finales de los años sesenta, caracterizados por un mayor control estatal mediante sucesivas leyes y normativas aprobando ciertos textos. En estos años se aúnan los esfuerzos pedagógicos con la aparición progresiva de elementos filosófico-críticos del Romanticismo, que anteriormente no había dado apenas frutos entre los preceptistas españoles por su formación específica y el conocimiento parcial de los principios críticos del Idealismo alemán y los filósofos cercanos, sobre todo Kant y Hegel. Se propone un intento de filosofía oficial a la francesa, el Eclecticismo, que junto a la determinación de reubicar los conocimientos teóricos, introduce unas expectativas de cambio, aunque ajustadas al control gubernativo, que despertarán ciertos elementos de dinamización en la estructura tripartita externa de los manuales y en la estructura interna de los materiales técnicos. Pero esas expectativas formaron una pugna de posibilidades estructurales que pronto fueron llenadas con gran cantidad de principios clasicistas que se ajustaban al conservadurismo elemental pedagógico y generaron la frustración de algunos reformadores como Laverde o Giner de los Ríos, alarmados por la continuidad restrictiva de repeticiones innúmeras. Por ello se abre un tercer período, desde los años setenta hasta entrado el siglo XX, en la cual la codificación de esas dos direcciones conducen a una nueva sistematización uniformante con respecto al origen geográfico de los manuales y poco creativa en cuanto a la innovación de modelos propuestos. A pesar de ello, es una época que había comenzado con el ilusionante propósito de formar una Ciencia de la Literatura, a nuestro juicio solamente nominal, y con las esperadas posibilidades que la independencia de la Literatura General y la Literatura española a nivel universitario parecían generar. Todo ello se tradujo en la necrosis sistemática de un sistema que se autofagocitaba, en una crisis de superproducción debida a la potenciación de todos los efectos anteriores: una rigidez y control máximos, un exclusivismo educativo de clase con finalidad pedagógica (expuesta en esquemas, síntesis, elementos de conocimiento visual...) y una práctica de imitación y copia de manuales ajenos de prestigio (Arpa, de la Revilla y Sánchez de Castro a nivel universitario y Campillo para secundaria, a grandes rasgos) como base para la creación de los propios. Como efecto oscilante frente a la continuidad observamos claramente el triunfo de muchas ideas teóricas del Romanticismo convertidas en sincretismo de manual, adoptadas junto a los más eternos principios determinantes del pensamiento literario clásico. Estas ideas, adoptadas muchas veces sin una verdadera reflexión profunda ni un alto sentido crítico, se presentan sin embargo

como origen y precedente del la Teoría literaria moderna en la fijación de ciertos elementos que descompensan internamente el unitarismo preceptivo.

- Un tercer aspecto del apartado histórico-sociológico nos conduce a la selección textual. Como hemos dejado de lado las retóricas exclusivas (con los consabidos ejemplos y selecciones de discursos) y las eclesiásticas propiamente dichas, debemos destacar en sentido estricto las preceptivas que han creado un manantial de implicaciones en lo que podemos concluir como un tipo especial de influencia interna. Se plasma este proceso en la creación de modelos propios de carácter educativo, en los que hemos de rastrear ideas recogidas de elementos secundarios que a su vez se obtienen del influjo que manuales extranjeros, sobre todo de Francia, de quien adoptamos las categorizaciones en el sistema de Instrucción Pública. Gran parte del material que compone a las preceptivas es el producto de unos conocimientos manipulados para diversos intereses, los ejemplos más importantes provienen de la estructuración más que de la incidencia o la fortuna de sus afirmaciones. Por ello los modelos presentan un estrechamiento en la base de investigación y un alargamiento en los contenidos admitidos en el conocimientos de ejemplos universales y extensos. Los hitos establecen una línea con ciertas derivaciones que cuenta con los ejemplos imitados de Blair, Hermosilla, Gil de Zárate, Coll y Vehí, Arpa y López, Manuel de la Revilla y Sánchez de Castro. Otros manuales como los de Milá y Fontanals o las ideas de Lista aparecen esparcidas en algunos momentos y autores restringidos. Mayor estrechamiento distingue a los manuales elementales, con las mismas esquematizaciones y rigor, pero destinadas a ofrecer rudimentos o bases retórico-poéticas y sistemas categóricos de géneros con fundamento descriptivo-memorístico. En este sentido es ejemplificador el manual de Campillo y Correa pese a sus aspiraciones, el de Miguel y Navas o los de Ortega y Frías y Espantaleón y Carrillo.

- Un último punto merece nuestra atención respecto del vehículo de especulativo como vía para la exposición de ideas poéticas. Existen, perdurando a través del tiempo, potenciadas también contra los excesos románticos, algunas poéticas marcadas por su condición de poemas didácticos y algunos tratados que se apartan de la globalización retórico-poética de la Preceptiva. Se orientan decididamente a la tradicional estructura de los tratados de Poética: unas reflexiones sobre la función imitativa, ciertos asertos y consejos sobre la técnica del lenguaje literario (con gran profusión de material retórico-elocutivo) y el tratado extendido de los géneros poéticos. Son pura arqueología desvalorizada por una parte, pero por otra son la verdadera manifestación de la continuidad y efectividad de un modelo pensado para su perdurabilidad a través del control sobre la materia básica de la creación literaria. Deduciéndose de ello

que también eran un medio para describir las realizaciones efectivas de los creadores que se explicaban, en armonía con su prestigio, a la luz de la reglamentación de una sistematización genérica determinada o de la aplicación de unos rasgos estilísticos reconocibles.

Si hemos podido establecer unas constantes de recurrencia que inciden sobre la descripción externa de la variedad preceptista, asumiendo incluso bajo el inmenso caudal de ejemplificaciones aquellas que pudieran parecer contradictorias o desmesuradas entre la general evaluación, también, y en mayor medida, debemos destacar los principios que definen su particular especificidad, aquello que conduce al cambio crucial de las investigaciones críticas del siglo XX, cuyo objeto primero de análisis es una vuelta de tuerca sobre el objeto literario hacia la búsqueda de las condiciones que explican la literariedad y el análisis de la expresividad de un determinado discurso distinto a todos los demás. Hasta llegar a esa puntual individualización de cada manifestación literaria concreta es preciso ir transformando de alguna manera el lenguaje y las condiciones teórico-críticas. Señalemos cuáles son sus evidencias bajo la estructura de la Preceptiva en el período inmediatamente anterior.

Es preciso destacar previamente la incidencia de estos manuales en la formación de un conocimiento literario necesariamente unido a la modernidad por múltiples factores, entre ellos por su abierta focalización en diversos puntos de análisis que ayudan a entender la multiplicidad de posibilidades del análisis literario: la preeminencia del autor, el enfoque social y final, la vinculación con otras manifestaciones artísticas en camino hacia la unicidad del ámbito cultural separado de otros tipos de manifestaciones humanas, las tensiones entre el objeto descrito fuera del tiempo y la necesaria inclusión de ese mismo objeto en la serie histórica, por tanto derivada y no estrictamente exclusiva, a la que pertenece...

Inciden también en la formación práctica de los escritores, aspecto que solamente hemos apuntado en momentos determinados de nuestro trabajo. Era necesario describir y conocer primariamente las manifestaciones de este particular espacio crítico, junto a otras más conocidas: los prólogos de las obras o sus intencionalidades declaradas, los críticos importantes del siglo anterior (Quintana, Lista, Valera, Clarín, Manuel de la Revilla, Menéndez y Pelayo...), las fecundísimas contribuciones en la prensa periódica (mucho más libres y por tanto más radicales desde los debates sobre Estética de primeros de siglo a los trabajos sobre el Naturalismo o la influencia social en las novelas de los años finales) o de la crítica de teatros, los debates y los discursos académicos de ateneos y asociaciones culturales... Creemos con verdadero interés que el tiempo y la unión de estos diferentes asedios a la Teoría literaria española del siglo XIX, convergerán en una comunidad de planteamientos que nos dará la razón en defensa de esta intuición fundada.

Igualmente empiezan a verse entre la Crítica esta relación intensa entre la actualización constante de la materia preceptiva, el aprendizaje y asimilación, y la respuesta a muchos problemas planteados en la Historia de nuestra literatura. Pero apartemos de momento esta, si se quiere, premonición sobre la próxima especulación acerca del siglo antepasado.

No cabe duda de que este planteamiento nos lleva a condicionar también, posiblemente de manera lateral, el conocimiento del lenguaje en general en su vertiente oral y escrita por la relación que estos textos establecen con planteamientos generales y hasta filológicos. Pensemos en los modelos de discursos para la práctica oratoria, pero también en la defensa de unos determinados valores estilísticos que han supuesto una fijación de modalidad expresiva para muchos especialistas de la escuela española de Filología: el realismo frente a la descompensación imaginativa, la naturalidad o llaneza culta (dentro de un lenguaje sometido a la norma retórica y manipulado por ella) como marca de estilo perfectamente posible de observar a lo largo de la historia, la propensión a la sobriedad o al utilitarismo moral...

Fijando nuestro interés sobre aspectos doctrinales, la Preceptiva decimonónica actúa como superposición de sistemas, paradigma moderno frente a paradigma clasicista, oscilación constante que se manifiesta en todos los aspectos de esa exposición doctrinaria que vamos a especificar en los puntos principales:

- En la definición del objeto a que se refiere: la Literatura. Operativamente el comienzo del discurso crítico-poético nace de una determinada manera de entender qué es la Literatura y cómo se define. Del modelo preceptivo, visto como un conjunto de reglas dirigidas a la enseñanza y al conocimiento de la totalidad de géneros implicados bajo este interés retórico-poético, heredera de una idea grecolatina de lo literario como todo lo escrito, extraemos un concepto extenso de conjunto de obras literarias escritas bajo unas condiciones determinadas (principalmente el esquema de géneros y el uso de unas prácticas retórico-estilísticas aplicadas conscientemente con un fin estético). Esas condiciones disponen a una dualidad básica entre los textos en prosa y los textos reglados o medidos en verso sobre los que tradicionalmente actúa la Poética. Esa generalidad no se puede hurtar en el proceso educativo, debe ofrecerse todo el panorama general literario (en sentido extenso), pero así como el Clasicismo había determinado con Aristóteles que la esencialidad definitoria de la Poética consistía en la imitación de la naturaleza como requisito indispensable, el Racionalismo impone a través de Bacon otra marginalidad de la Poética frente a la Literatura bajo el aspecto de la Imaginación sobre la que se deriva hacia una opción creativa libre y distinta a todo lo anterior. El impulso de la Preceptiva a aceptar la complejidad del hecho literario (poético y no poético) como un todo coherente les obligó, desde el rechazo natural a la especificidad mimética

a reconvertir la definición del objeto de su Ciencia. La disposición favorable al elemento imaginativo triunfante tras Blair, falto también de una defensa coherente, ayudó a orientar hacia la Estética, entendida como una especial manera de asumir el conocimiento y percepción artística, a toda la Literatura. Las facultades humanas de percepción estética, ya inclinadas hacia otros principios no explotados más que marginalmente en el Clasicismo, transmutaron la definición de toda la Literatura hacia la manifestación de la Belleza. Entendida esta explicación como un axioma innegable, colocó a la Poética en su camino hacia el desborde de los contenidos tradicionales, y a la Literatura tras ella hacia una moderna concepción de obras humanas de imaginación frente a otras manifestaciones escritas. Si el consenso sobre la imitación se olvidó, con algunas excepciones hasta mediados de siglo, la sumisión al concepto de Belleza se convierte en un ejemplo de actuación característica en la Preceptiva: la transmutación de un principio por otro bajo su misma función con total ausencia de crítica. Por otro lado, el Estado pretendía el conocimiento de la Literatura como una institución nacional que conjuntamente debía aprenderse metódicamente. Este hecho facilitó que la Literatura en su concepción extensa no se rompiera por fuera y continuara presentándose como un conjunto, si bien necesitado de apelaciones constantes a su armonización, como se verá en la omnicomprensión utilitaria de la Calología imperante a fines de siglo.

- En la introducción de la Estética y su función novedosa en los saberes literarios y como consecuencia en la general aceptación de una finalidad determinada de la Literatura y del Arte. Desde el nacimiento de la moderna Estética, sus ámbitos de reflexión se orientó hacia los procesos cognitivos que actuaban en la vivencia y asimilación de los objetos del arte caracterizados por la Belleza que contenían. Elementalmente se orientó con Kant hacia la universalidad de los juicios de gusto. En España, hasta los años treinta predominaba el elemento sensista y el Racionalismo francés. Entre los años treinta y sesenta, el hervidero de ideas filosóficas que fue Europa y España también, dió prioridad oficial al Espiritualismo ecléctico a la francesa y a la difusión del Idealismo alemán. Posteriormente triunfaría otro tipo de eclecticismo entre espiritualista y positivista, el Krausismo, sobre ideas neokantistas e ideologías más radicales en pugna con el Tradicionalismo católico. La pretensión de doctrina oficial ayudó a que la Estética, legalmente como uno de los vértices de la asignatura, fundamentase ideas sobre cualquier obra artística. La manera de los manuales fue de generalización de materias y redundancia en definiciones y lugares comunes de temas para el aprendizaje escolar, eclécticamente volcadas sobre la pedagogía, con la consecuente reducción repetitiva y la nula especulación. El filosofismo neoclásico invierte la esencia de la Poética desde la imitación hacia aspectos sensoriales e imaginativos, por lo que el Arte se orienta al deleite. Como se pretende encontrar

categorías por el efecto que producen, el Sensismo se abocó a un materialismo del que Kant subvirtió la intencionalidad hacia la búsqueda de la causa que produce ese efecto bajo el universalismo de la esencia de la Belleza. Eso permitió que los principios filosóficos se pretendieran la solución a los principios normativos, y eso provocó la simpatía por el manual de Blair que declaraba esas intenciones basadas en el gusto y en la lógica natural. Viendo artificiosa la normativa poético-retórica, se pretende orientar los conocimientos teóricos hacia esos principios estéticos antiimitativos por liberación de toda finalidad. La Preceptiva recibe esta nueva línea de acción derivando hacia el deseo de concretar en una Ciencia de la Literatura con intencionalidad estético-filosófica, prontamente desechada por olvidar las novedades e indefinirse hacia una Calología frustrante. El método, sin embargo provocó la inclusión de la disposición a formular los principios de una Ciencia, no de un Arte, para el conocimiento metódico de la Literatura, no de la Literatura misma. Pero de esa manera de orientar la Literatura hacia el enfoque estético, con la carcasa general de la Preceptiva como esquema de trabajo, se defienden una serie de recubrimientos: cómo entienden la Belleza en que se define a la Literatura y sobre todo a la Poesía (cuando la Didáctica y la Oratoria se abren hacia la Verdad y el Bien), qué grados admiten, y qué categorías la adornan. La Belleza se desliza desde lo bello según las normas, propias de la finalidad educativa del arte, hacia la capacidad de juzgar lo bello como un hecho desinteresado. En cierto modo este placer en sí mismo o la obviedad classicista de la unidad en la variedad, se pretende asimilable por el Espiritualismo a una idea divina proveniente de la manifestación de la idea de Hegel. Desde la esencialización del Arte en ese platonismo eternizante, los manuales se deciden por la estructuración de los principios estéticos bajo la adscripción final de la utilidad de la Belleza en función de los aforismos estéticos desprendidos de Cousin: hacia la adoración de lo bello, sobre la autonomía valorativa de la Belleza y la triple misión final de lo bello como bueno y verdadero a la vez. Todo ello determina una desmesura, un desborde hiperestesiado e inmanejable del infinito hegeliano. La desmesura implica unos determinados impulsos graduales, repetidos sin ninguna función evidente con la excepción de la defensa cerrada del sentido de lo sublime, que pasa de un grado retórico hacia la defensa de sentimientos de Belleza que se sitúan en la nueva frontera de las relaciones del hombre con la Naturaleza y el Arte. La grandeza emotiva se estabiliza como grado más elevado de lo bello y la Sublimidad se orienta más hacia una tematología sentimental que hacia una técnica escrituraria precisa. La función estética con unas condiciones de Belleza determinadas implica la inclinación hacia unas categorías. Unas afectan al autor, son las que suplen la insuficiencia de la obra como copia imitativa hacia la actividad creadora de la imaginación. Bajo las cualidades del artista pensado como genio individual, las condiciones del sujeto creador se oponen a la actividad imitativa. Sobre las cualidades

de la obra artística se propone la visión organicista del total armónico entre el fondo y la forma. Por muchas salvedades que se hicieran sobre esa unión, la realidad condujo a una dualidad fundamental entre la expresión y el contenido, lo que se dice y cómo se dice. En ese aspecto la Preceptiva ha optado por unos determinados elementos estéticos que en algunos casos han dividido la vieja relación entre el autor y la obra, para ocupar lugares cerrados por la preeminencia de la teoría imitativa. Dentro del espacio formado por las consecuencias que emanan de una determinada concepción idealista de la Belleza, se forja el ideal calológico de la triple finalidad de la Literatura. Si la Poesía (literatura de creación) sólo manifestara Belleza, como se propone en las definiciones desde el medio siglo, sería más evidente que el desborde de límites frente al habitual contenidismo de la Poética haría pesar la balanza demasiado inclinada al deleite poético. La compleja misión preceptista obligó a defender ese contenidismo mediante una disposición de reminiscencias platónicas por la cual la Literatura podía aunar en su seno belleza y utilidad combinadas, para conseguir controlar los excesos de diversos géneros y mantener una unidad de acción de todos los elementos de prestigio: Poesía, Didáctica y Oratoria. No habiendo un sólo fin, esta combinación forma parte del juego de equilibrios que permitía que la apreciación perfectamente delimitada de la Literatura moderna dejara atrás la enciclopédica visión del producto sometido a manipulación retórico-poética, ahora estética también.

- En la utilización de los principios técnicos de las retóricas y las poéticas. La Literatura técnica va a someterse a la disolución de su contenido partitivo dentro del contenido supraestructural del concepto de Literatura que mantenían los preceptistas. La propensión a la totalidad del Romanticismo y la negatividad crítica sobre la Retórica, ya bastante capitidisminuida, provocarán esa disolución hacia una victoria de la Poética intensificada por la Estética del siglo XVIII y los procesos internos desequilibrantes del Neoclasicismo. Si la invención y la disposición nacen de la lógica interna del asunto tratado, la elocución asume su gran peso como normadora de la expresividad artística. La literaturización progresiva se agrava cuando transferimos el tratado elocutivo desde la técnica de los estilos a la realización artística integral de la obra literaria. La obra de arte, destacada por la relación directa y no condicionada entre pensamiento y lenguaje, se juzga como la propia expresión, plasmación o manifestación de la belleza. Inclinada hacia la forma, demolida la sistematización previa de los estilos cuando la individualidad del género opte por remarcar la individualidad del estilo en la autoría del genio, la elocución retórica servirá para plantear uno de las categorías de la belleza unitaria. El adorno nada sirve sin la relación justificada con el fondo, por ello es necesaria la integración de las partes estilísticas frente a la acumulación de rasgos retóricos (proveniente de una lectura desestabilizada de la

Retórica). Hegel defendió el estilo como una parte integral de la forma artística, pronto hubo de verse clara la ecuación forma=expresión=elocución. Por ello se tiende a retener una idea del estilo como síntesis final organicista (el nexo entre el fondo y la forma) o como parte de una dualidad (fondo-lo que se dice y forma-cómo se dice). Al disolverse la Retórica, para penetrar en la individualidad creativa del autor, en algo inherente a cada persona, la técnica estilística se dispone para el análisis concreto de formas múltiples, desdeñando las clasificaciones. El estilo de cada hombre, el medio con que expresa sus ideas propias según se desprende de Blair en adelante, produce infinitas clasificaciones imposibles de predeterminar. No obstante ello, era imposible eludir el conocimiento del tratado de figuras y de otras configuraciones del pensamiento retórico, destinadas a centrar la atención en las marcas reconocibles de cada escritor en camino hacia la Estilística y la objetivación sobre el concepto de texto. La particularidad del estatuto retórico debe entenderse como otra oscilación evidente entre el sostenimiento del paradigma (no dejarán de hablar de los tres estilos clásicos o de qué era la invención, ahora como historia de la Oratoria) y la imposición del nuevo bajo su misma carcasa. Evidencia que se deja notar en la simple sustitución de la imaginación creadora sobre la imitación, sin poder explicitar una técnica de creación de textos de similar audacia u duración, entre otras cosas por volcarse hacia la individuación de cada acto artístico. Sobre esas oscilaciones nos ha parecido conveniente proyectar el clarificador análisis de las dualidades classicistas para comprobar su disposición hacia el control equilibrante de toda la Literatura. La regulación de extremos puede, y debe en cierta manera, conducirnos a su desactivación, pero nos deriva hacia las corrientes de sostenimiento del paradigma classicista que hemos sostenido. Así pues admitimos una equidistancia neutra: la armonía entre la inspiración y el conocimiento, el equilibrio entre el fondo y la forma y la doble finalidad horaciana, descompensada cuando la Poesía ya no pueda destinarse a otro fin que no sea el deleite, por más que se recubra de los controles caleotécnicos. Por ello se descubre que las pretensiones de una Ciencia de la Literatura son imposibles sin romper el proceso de pensamiento de la Preceptiva. De esa manera son los resquicios abiertos por ella los que nos inclinan hacia una visión moderna de la Literatura, en medio de la institucionalización premeditada. No obstante, es posible rastrear los comienzos de la terminología literaria moderna. El proceso integrador de la Estética se paraliza en la asistematización y en el relativismo eclecticista, pero esa inmovilidad final no evita que en la adopción de su vinculación con el estatuto preceptivo se despertaran elementos de pensamiento que pusieron en marcha sus propias motivaciones dinamizadoras.

- En la sistematización genérica. En este terreno es dónde más se manifiesta el conservadurismo neoclasicista de la

Preceptiva española del siglo XIX. Desde el purismo clasicista se venía buscando una categorización que respetase el estatuto jerárquico y fuera lo suficientemente amplia y racional para contener a la totalidad de los géneros poéticos. Después de sostener un modelo de reminiscencias clasicistas, caracterizado por los límites entre géneros (en verso y en prosa) y la yuxtaposición de géneros históricos de prestigio (epopeya, tragedia, bucólica...), se adopta la clarividente clasificación de Hegel como marco general, adaptado a los intereses preceptistas: se desnaturaliza hasta convertirse en una plantilla fija y no un esquema de dinamización. Por ello se afronta con cierta superficialidad esta base triádica para ayudar a poner orden en la mente de los alumnos, así se reconocen los textos, sus clases y sus límites y se encajan en un sistema global de referencia. Los preceptistas se aferran a la disparidad verso\prosa, determinada la primera por un lenguaje especial reconocido por sus marcadores retóricos extremos; una particularidad de distinciones progresivas entre el lenguaje literario y no literario y el propio lenguaje poético. No obstante, la tendencia final considera al verso un adorno, bien que señal de belleza y perfección poética, y un elemento de la forma de la obra externa de la obra de arte. Se tiene por poética la intención o la manifestación de la Belleza, más que la particularidad externa, lo que incide en la creencia en un lenguaje decididamente inherente a la Poesía. Respecto de los géneros poéticos en sí, debemos constatar que cumplen en cierta manera con la obligación escolar de presentar toda la tópica clásica de raíz aristotélica: la fábula, la tipificación en las formas... De uno en uno, las afirmaciones anteriores sobre la Lírica como género fundamental se basaban en la expresión de la sentimentalidad. La opción de Hegel da mayor fundamento a la creación del modelo lírico-subjetivo como forma natural, explicado según los rasgos de la oda. Sobre el material de la epopeya griega se yergue el edificio de la Épica-objetiva y la Dramática sobre la tragedia y la comedia. La Dramática mantiene una preceptiva fija de reglas adaptadas al sentido común mediatizadas por la obsesión sobre la moral por el realismo argumental y la verosimilitud natural. Pero la persistencia de la sistematización clasicista se hace mucho más evidente en la necesidad de prestigiar el drama desde el antecedente histórico de la tragicomedia, en la persistencia de géneros de prestigio en la Poética (bucólica, didáctica) transmutados en géneros mixtos y en la pugna de la novela por encontrar un espacio entre los géneros poéticos. La sistematización genérica de la Preceptiva es un enlace necesario con la tercera pieza del trípode, la Historia literaria. De esta manera la clasificación de géneros ha servido para dar una categorización coherente, pero también para presentar una perspectiva histórica de continuidad y cambio. En realidad se reproducían los tópicos de los géneros históricos para explicar con ejemplos prácticos las realizaciones diacrónicas (toda la Épica desde la epopeya grecolatina, pasando por los cantares de gesta medievales hasta la novela en su

caracterización narrativa, en el escaso número de autores que se atrevieron a ello), por eso persistían géneros considerados pura arqueología literaria y por eso se permitían contraponer su presencia respetando una legitimidad antitriádica.

- Y en la progresiva introducción de los estudios históricos. De esta manera rompían con el sentido primigenio de la Retórica y la Poética: el de formalizar unas exigencias normativas según unos modelos fuera del tiempo. El instrumento mediante el cual el conservadurismo liberal pretendía estabilizar al Romanticismo ideológico sobre la norma culta de los sistemas clasicistas, convirtió a la Preceptiva en el vehículo perfecto para la enseñanza del espíritu nacional, y de los ejemplos de lo propio. Bajo esta simetría se abrió el debate sobre los principios de enseñanza y sus técnicas. En la aplicación del sistema histórico se conseguía cerrar el círculo abierto con la vinculación filosófico-estética y la normativización técnica en la panorámica visión reconociendo las constantes propias de nuestra cultura. De esa manera, los románticos liberales sitúan al pensamiento literario español en la vía de la relativización de los juicios por el conocimiento histórico de las excepciones (potenciado por el krausopositivismo) y en la adaptación de los modelos neoclásicos sobre los que ofrecer un plan educacional: mejorar el estilo, formar ciudadanos con un nivel de conocimientos aproximado y coherente, dar un sistema de aprendizaje institucionalizado ya por sociedades anteriores preocupadas por similares necesidades según sus circunstancias. Por ello era preciso que la Preceptiva se dirigiera desde la crítica y la normativa hacia un orden lógico de esquema de trabajo sobre el cual proyectar un eclecticismo con valor de uso en las aulas. Las fuentes primigenias del pensamiento literario han permanecido estables hasta mediados del siglo XX en los programas educativos españoles.

Después todo lo dicho, teniendo en cuenta estos procesos oscilatorios, podemos describir los rasgos prototípicos de la Preceptiva decimonónica:

- Existe un control normativo y orientativo que responde básicamente a una idea estricta a lo que a su modo de ver debe ser la construcción literario-poética, y por ende, del pensamiento cultural y hasta de la función ideológica y moral de los mismos.

- Acerca del terreno especulativo, y aunque hemos dicho que se superponen los sistemas clasicista y moderno, constatamos que la orientación casi siempre se desliza hacia el paradigma clasicista como modelo de esquema de especulación y representación; y en el caso del sistema moderno, nunca hay una ruptura decidida que lo imponga como una nueva vía de conocimiento teórico-literario.

- A su vez, esta continua confrontación desemboca, a su pesar, en la Teoría literaria del siglo XX, apoyándose en la disolución interna de los principios clasicistas, hasta que el Formalismo y la Estilística sean capaces de romper, decidida y conscientemente, la dinámica tradicional que imperaba en el siglo XIX.

- Por ello proponemos como signo medular de la Preceptiva y de sus ideas fundamentales sobre la Poética un criterio unificador de formalización. Tanto si se prefiere optar por un esquema de trabajo o por una superposición, lo que se presenta ante nuestros ojos es un paradigma que oscila entre un sistema estático y uno dinámico. El primero es un continuum de moldes e ideología clasicista dentro de un esquema todavía útil y aprovechable para la reflexión teórica. El segundo, un proceso dinámico interno, nunca cerrado del todo, provocador de procesos destinados a la modernidad: el ascenso de creacionismo poético sobre la estabilidad Retórica y la pérdida de influencia de ella, la potenciación de ese creacionismo y sus consecuencias sobre una poetización del concepto neoclásico (pero mantenido por criterios pedagógicos) de la Literatura, y su conversión paulatina en el universo de las obras de ficción e invención imaginativa en las cuales la utilidad educativa final no forma parte de su naturaleza intrínseca sino del mensaje y de la búsqueda apelativa de esa finalidad desde el lector.

CAPÍTULO V- BIBLIOGRAFÍA GENERAL

V-1 MANUALES, PRECEPTIVAS Y CRÍTICA LITERARIA HASTA 1900¹

AFABA Y FERNÁNDEZ, Leopoldo, Lecciones de Literatura General y Española, Oviedo, "La Cruz", Imprenta a cargo de Antonio García Suárez, 1897

AICART, Agustín, (TRACIA, Agustín de), Diccionario de la rima, Barcelona, Viuda e Hijos de A. Brusi, 1829

ALCALÁ GALIANO, Antonio, "Del estado de las doctrinas críticas en España en lo relativo a la composición poética", en Revista de la quincena, El Escorial, s.n., Agosto, 1847, págs.241-255.

Obras escogidas de don Antonio Alcalá Galiano, Madrid, B.A.E., 1955, tomo LXXXIII.

Literatura española siglo XIX, Madrid, Alianza, 1969

ALFARO, Mariano, Retórica y Poética, Toledo, Imprenta del Asilo, 1876, 2ª ed.

ÁLVAREZ ESPINO, Romualdo, GÓNGORA Y FERNÁNDEZ, Antonio, Elementos de Literatura filosófica, preceptiva e histórico-crítica con aplicación a la española, Cádiz, Imprenta y Litografía de la Revista Médica, 1870.

Lo bello. Principios de Estética con aplicación a la Literatura española, Cádiz, Tipografía de Gálvez, 1880

ÁLVAREZ GIMÉNEZ, Emilio, Literatura Preceptiva o Retórica

¹- Se incluyen aquí las citas completas de los textos que conforman el cuerpo general de esta tesis doctoral, por lo tanto, revisados y anotados directamente por mí. Añado además algunas Poéticas y Retóricas anteriores a 1790 cuya ubicación en el capítulo de estudios generales, V-2, hubiera tenido difícil justificación. Otros textos del siglo XIX no formarán parte de este capítulo si no se consideran estrictamente parte integrante del corpus teórico-literario (como algunas obras filosóficas o históricas del Ochocientos) o por armonizar las referencias a un autor (caso de Menéndez y Pelayo). Una lista más completa de autores y ediciones, presentada cronológicamente, se hallará en el capítulo II-5.

y Poética, Pontevedra, Imprenta de A. Landin, 1888

AMADOR DE LOS RÍOS, José, Historia Crítica de la Literatura española, Madrid, Gredos, 1969, 7 vols. Edición facsímil de la primera en Madrid, Imprenta de José Rodríguez, de José Fernández Cancela y de Joaquín Muñoz según volúmenes, 1861-1865

ANDRÉS Y MORELL, Juan, Origen, progresos y estado actual de toda la Literatura, Madrid, Antonio Sancha, 1784-1806, 10 vols.

Anónimo, Prontuario de Retórica y Poética, extractado de los mejores autores nacionales y extranjeros, por un antiguo profesor de estos ramos, Madrid, Imprenta que fue de Fuentenebro, 1839

ARPA Y LÓPEZ, Salvador, Principios de Literatura General ó Teoría del Arte Literario, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1874.
Manual de Estética, Imprenta de la Revista Médica, 1877.
Programa de Retórica y Poética o Literatura elemental, Madrid, Calleja, 1880

ASCASO Y PÉREZ, Andrés, Lecciones elementales de Retórica y Poética, Pamplona, Imprenta y Librería de R. Bercansa, 1871

AVECILLA, Pablo Alonso de la, Poética Trágica, Madrid, Imprenta que fue de Bueno, 1834

BAQUERO ALMANSA, Andrés, Lecciones de Retórica y Poética ó Preceptiva Literaria, Murcia, Imprenta de las Provincias, 1897

BATTEUX, Charles, Principios filosóficos de la Literatura, vid. García de Arrieta

BLANCO GARCÍA, José, La Literatura española en el siglo XIX, Madrid, Imprenta de Sáenz de Jubera hermanos, 1891-1893, 3 vols.

BELLIDO Y GONZÁLEZ, Miguel, Elementos de Literatura Preceptiva ó Retórica y Poética, Jerez, Imprenta de "El Guadalete", 1899

BLAIR, Hugo, Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras, vid. Munárriz

BOILEAU, Nicolás, Arte poética de Mr. Boileau Déspréaux. Traducido en verso suelto castellano por D. Juan

Bautista de Arriaza, Madrid, Imprenta Real, 1807

CALLEJÓN Y ASME, José, Elementos de Literatura Preceptiva ó de Retórica y Poética, Sevilla, Imprenta y Litografía de J. M^a Ariza, 1888

CAMPILLO Y CORREA, Narciso, Del estilo, de sus diversas clases, y de la aplicación de cada una a los diferentes géneros de composición literaria, Cádiz, Tipografía de la Marina, 1865.

Programa de Retórica y Poética, Madrid, Imprenta de Segundo Martínez, 1873.

Retórica y Poética o Literatura Preceptiva, Madrid, Imprenta de Gregorio Hernando, 1875, 2^a ed.

CAMPOAMOR Y CAMPOOSORIO, Ramón de, Poética, Valencia, Pascual Aguilar, 1890, ed. corregida y aumentada

CAMUS, Alfredo Adolfo, Principios de Retórica y Poética escritos por D. Francisco Sánchez, ilustrados con notas, y seguidos de un tratado de Arte Métrica, Imprenta, Librería y Fundición de Manuel Rivadeneyra, 1845.

Preceptistas latinos para el uso de las clases de Principios de Retórica y Poética, Madrid, Imprenta, Librería y Fundición de Manuel Rivadeneyra y Cía., 1846.

CANALEJAS Y CASAS, Francisco de Paula, Curso de Literatura General, vol. I, La Poesía y la palabra, Madrid, Imprenta de "La Reforma", 1868 y vol. II, La Poesía y sus géneros, Madrid, Minuesa, 1869.

La Poesía Épica en la Antigüedad y en la Edad Media, Madrid, Gegorio Estrada, 1869.

Estudios críticos de filosofía, política y literatura, Madrid, Carlos Bailly-Bailliere, 1872.

La Poesía dramática en España, Madrid, Imprenta de Víctor Sáinz, 1876.

Los poemas caballerescos y los libros de caballerías, Madrid, Imprenta Central, 1878

CANO, Rafael, Lecciones de Literatura general y española, Madrid, Viuda e Hijo de Aguado, 1875

CASAS Y GÓMEZ DE ANDINO, Hipólito, Retórica y Poética ó Literatura preceptiva, Valladolid, Imprenta, Litografía y Estereo-Galvanoplastia de Gaviria, 1882, 2^a ed. aumentada y refundida

COLONIA, Dominicus de, De arte rhetorica libri quinque...accesere in hac novissima editione Institutiones Poeticae, auctore P. Josepho Juvencio,

- Villagarsiae, Typis Seminarii, 1762
- COLL Y VEHÍ, José, Elementos de Literatura, Madrid, M. Rivadeneyra, 1856.
Elementos de Literatura, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1857, 2ª ed.
Diálogos literarios, Barcelona, Bastinos, 1896, 4ª ed.
- CRESPÓ, Rafael José de, Poética, Valencia, Benito Monfort, 1839
- D.C.M. y C.P., Curso elemental de Poesía, Barcelona, José Torner, 1828
- DENIZ, Domingo, Nociones de Literatura española, Madrid, Imprenta de José Martín Alegría, 1853
- DIÉGUEZ Y MUÑOZ, Manuel, Lecciones de Literatura Preceptiva ó Retórica y Poética, Sevilla, Tipografía de Díaz y Carballo, 1891
- DÍEZ GONZÁLEZ, Santos, Instituciones poéticas, Madrid, Benito Cano, 1793
- DURÁN, Agustín, Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la Decadencia del Teatro antiguo español, Madrid, Ortega y Cía., 1828
- ENCISO CASTRILLÓN, Félix, Ensayo de un poema de la Poesía. En tres cantos, Madrid, Imprenta de Joseph López, 1799.
Principios de Literatura, acomodados a la declamación, extractados de varios autores españoles y extranjeros, para el uso de los alumnos del Real Conservatorio de Música de María Cristina por..., Madrid, Imprenta de Repullés, 1832
- ESPANTALEÓN Y CARRILLO, Antonio, Tratado de Retórica y Poética ó Preceptiva Literaria, Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1881
- ESPAR, Joaquín, Elementos de Poética, Barcelona, Imprenta de los herederos de la Viuda de Pla, 1861
- FERNÁNDEZ, Manuel D., (M.D.F.), Nociones elementales de Retórica, según el plan y doctrina de los más notables autores, para alumnos de primera enseñanza, Madrid, Establecimiento tipográfico de Ángel Velasco, 1898
- FERNÁNDEZ ESPINO, José María, Curso de Literatura General, Sevilla, Imprenta de J.M. Geofrín, 1847
Estudios de Literatura y de crítica, Imprenta de la

Andalucía, 1862.

Elementos de Literatura General y ensayo sobre la Ciencia de la Belleza, Sevilla, Librería de la calle de las Sierpes, 1871.

Curso histórico-crítico de Literatura española, Sevilla, Imprenta y Librería de la calle de las Sierpes, 1871

FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Francisco, Historia de la crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días, con exclusión de los autores que aún viven. Memoria escrita por..., y premiada por la Real Academia Española en el concurso del presente año, Madrid, Imprenta de A. Gómez Fuentenebro, 1867

FILLOL, José Vicente, Sumario de las lecciones de un Curso de Literatura general y principalmente española, con estricta sujeción al programa mandado observar por la Dirección General de Instrucción Pública en 1º de Agosto de 1846, Valencia, Imprenta de José Doménech, 1872, 3ª ed.

FLÓREZ Y QUIÑONES, Mariano, ALFARO Y NAVARRO, Elías, Elementos de Literatura preceptiva o Retórica y Poética, Madrid, Imprenta de la Viuda e Hijo de Fuentenebro, 1896

FORTEZA, Guillermo, De la influencia de la novela en las costumbres, memoria premiada por la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, en el certámen público de 1857. Precédela un discurso sobre el mismo tema leído por el Sr. Dr. J. Fernández Espino, Sevilla, Francisco Álvarez y Cía., 1857.
Obras críticas y literarias, Palma de Mallorca, Imprenta de P.J. Gelabert, 1855

FOZ, Braulio, Plan y método para la enseñanza de las letras humanas, Valencia, Muñoz y Cía., 1820.
Novísima poética española. Poema satírico en XII cantos, Zaragoza, Imprenta y Librería de R. Gallifa, 1859

FRÍAS FONTANILLES, Isidoro, Resumen de Poética general y española, Tarragona, Imprenta de Puigrubí y Aris, 1876
Ensayo crítico sobre la ordenada aparición de los distintos géneros poéticos y literarios en general, leído en la Sociedad Arqueológica Tarraconense (sesión ordinaria de 1º de Mayo de 1875) por el socio numerario..., Tarragona, Imprenta de Puigrubí y Aris, 1876

GARCÍA AL-DEGUER, Juan, GINER DE LOS RÍOS, Hermenegildo,

Curso de Literatura española, Madrid, Imprenta de la Administración, "Biblioteca andaluza", 1899

GARCÍA ÁLVAREZ, José María, Nociones razonadas de Literatura Técnica o Arte literario, San Sebastián, Imprenta de "La Voz de Guipúzcoa", 1892

GARCÍA DE ARRIETA, Agustín, Principios filosóficos de la Literatura o Curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes, obra escrita en francés por el Señor Abate Batteux; profesor real; de la Academia francesa y de la de Inscripciones y Bellas Letras. Traducida al castellano, e ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la literatura española, por..., Madrid, Antonio de Sancha, 1797-1805, 9 vols.

GARCÍA-CALVO Y ROJAS, Jacinto, Literatura elemental. Obra adecuada para la enseñanza que se cursa en los Institutos, Seminarios y Escuelas Normales, Guadalajara, Imprenta La Aurora, 1898

GARCÍA DE LA MADRID, Miguel, Compendio de Retórica sacado de los autores de mejor nota, Barcelona, Brusi, 1817

GARRIGA Y PALAU, Francisco Javier, Lecciones de Literatura Preceptiva, Barcelona, Tipografía Española, 1894

GARZA Y MARTÍNEZ, Felipe de la, Preceptiva literaria, Burgos, Imprenta de Timoteo Arnaiz, 1888

GIL DE ZÁRATE, Antonio, Manual de Literatura o Arte de Hablar y Escribir en prosa y verso, primera parte Principios generales de Retórica y Poética, Madrid, Imprenta de Ignacio Boix, 1842.
Manual de Literatura, Madrid, Imprenta de Gaspar y Roig, 1862, 9ª ed. corregida y aumentada.
De la Instrucción Pública en España, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordomudos, 1855, 3 vols.

GILES Y RUBIO, José, Literatura General, Valencia, Imprenta de Manuel Alufre, 1897, 2ª ed.

GIMÉNEZ LOMAS, Francisco, Apuntes de preceptiva literaria, Madrid, Imprenta de Góngora, 1881

GINER DE LOS RÍOS, Francisco, Ensayo literarios, Madrid, Imprenta de R. Labajos, 1866.
Estudios de Literatura y Arte, Madrid, Victoriano Suárez, J. M. Pérez, 1876

GINER DE LOS RÍOS, Hermenegildo, Principios de Literatura,

- para texto de alumnos de Retórica y Poética en los Institutos de segunda enseñanza, Madrid, Viuda de Hernando y Cía., 1892
- GÓMEZ DE HERMOSILLA, José Mamerto, Arte de hablar en prosa y verso, Madrid, Imprenta Real, 1826, 2 vols.
- GONZÁLEZ CALZADA, Felipe, Elementos de Retórica y Poética o Preceptiva literaria, León, Imprenta de Ángel J. González, 1889
- GONZÁLEZ GARBÍN, Antonio, Curso elemental de Literatura preceptiva explicado en el Instituto de segunda Enseñanza de Granada, Granada, Imprenta y Librería de Francisco de los Reyes, 1872
- HERRERA DÁVILA, L., ALVEAR, D. A., Lecciones de Retórica y Poética, en Colección de tratados breves y metódicos de Ciencias, Literatura y artes, Sevilla, Imprenta de Mariano Caro, 1827
- HOLGADO Y TOLEDO, Francisco, Literatura elemental, Murcia, Imprenta de Antonio Molina, 1879, 2ª ed.
- IBÁÑEZ DE JESÚS, Joaquín, Reglas de las Poética, escogidas de las que escribieron los mejores maestros y reducidas a romances endecasílabos para mayor comodidad de sus discípulos, Zaragoza, Francisco Magallón, 1795
- JARRÍN Y MORRO, Francisco, vid. Jovellanos
- J.M.S.P., Lecciones de Literatura General y Española, Madrid, La Ibérica, 1898
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, Lecciones de Retórica y Poética, en Obras de ..., Madrid, B.A.E., 1963, tomo XLVI, págs.114-146.
Lecciones de Retórica y Poética de Jovellanos, adicionadas y comentadas para que puedan servir de texto en los Institutos y Seminarios, por el Doctor D. Francisco Jarrín, Gijón, Imprenta y Litografía de Torre y Cía., 1879
- JUSTE E ISABA, Pedro, Literatura general, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1894-1895, 2 vols.
- LAVERDE RUIZ, Gumersindo, Ensayos críticos de Filosofía, Literatura e Instrucción Pública españolas, Lugo, Soto Freire, 1868

- LISTA, Alberto, Lecciones de Literatura explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico, Madrid, Nicolás Arias, 1836
- LÓPEZ BASTARÁN, Manuel, Retórica y Poética ó Literatura preceptiva, Huesca, Establecimiento Tipográfico Oscense, 1889, 2ª ed.
- LOSADA, Juan Cayetano, Elementos de Poética, Madrid, Viuda e hijo de Marín, 1799
- LOSCERTALES Y RUATA, Mariano, Lecciones de Literatura Preceptiva, Logroño, Imprenta y Librería de Ricardo Merino, 1891
- LUZÁN, Ignacio de, La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies, introducción y notas de Isabel M. Cid de Sirgado, (ediciones de 1737 y 1789), Madrid, Cátedra, 1974
- LLAMPILLAS, Xavier, Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos, edición corregida, enmendada e ilustrada con notas por la traductora de la primera edición (Zaragoza, Blas Miedes, 1782-1786, 7 vols.) doña Josefa Amar y Borbón, Madrid, Pedro Marín, 1789, 2ª ed.
- MACÍAS Y GARCÍA, Marcelo, Elementos de Literatura preceptiva, Orense, Imprenta de Antonio Otero, 1896
- MARMONTEL, Jean François de, Discurso sobre el poema lírico en Poesías escogidas del doctor Frey Lope de Vega y Carpio con un discurso sobre la oda por Marmontel, Madrid, Villalpando, 1796
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco, Obras literarias de ..., París, Didot, 1827.
Obras de don..., B.A.E., Madrid, Atlas, 1962, 3 vols.
- MASDEU, Juan Francisco, Arte poética fácil, Valencia, Burguete, 1801
- MASSA VALL-LLOSERÀ, Francisco de Paula, Programa y cuadros sinópticos de Retórica y de Poética o Preceptiva literaria, Gerona, Imprenta del Hospicio, 1901
- MATA Y ARAUJO, Luis de, Elementos de retórica y poética, extractados de los autores de mejor nota, Madrid, José Martín Avellano, 1818.
Elementos de Retórica y Poética, extractados de los

autores de mejor nota, Madrid, Eusebio Aguado, 1834, 4ª ed.

MÉNDEZ BEJARANO, Mario, Literatura, Madrid, Establecimiento tipográfico de Antonio Marzo, 1902

MENDOZA Y ROSELLÓ, Federico de, Retórica y Poética o Literatura preceptiva, Valencia, Imprenta de N. Rius Monfort, 1883-1884, 2 vols.
Resumen de Retórica y Poética dedicado al repaso de esta asignatura, Valencia, Imprenta de N. Rius Monfort, 1887

MIGUEL Y NAVAS, Raimundo de, Exposición gramatical, crítica, filosófica y razonada de la Epístola de Q. Horacio Flaco a los Pisones sobre el Arte Poética, y traducción de la misma en verso castellano, para el uso de los jóvenes que se dedican al estudio de las Humanidades, Burgos, Imprenta de Anselmo Revilla, 1855.
Curso elemental teórico-práctico de Retórica y Poética acomodado a la índole de los estudios de la segunda enseñanza, conforme con el programa oficial mandado observar por Real Orden de 20 de setiembre de 1850, Burgos, Imprenta de Anselmo Revilla, 1857. También por la 4ª ed., Madrid, A. Jubera, 1875

MILÁ Y FONTANALS, Manuel, Principios de Teoría Estética y Literaria, Barcelona, Imprenta del Diario de Barcelona, 1869.
Tratados doctrinales de Literatura, en Obras Completas, coleccionadas por el Dr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo, de la R.A.E., Barcelona, Librería de Álvaro Verdaguer, 1888, 3 vols., tomo I

MILEGO E INGLADA, Saturnino, Tratado de Literatura preceptiva, Toledo, Imprenta y Librería de Fando y Hno., 1887

MONLAU Y ROCA, Pedro Felipe de, Elementos de Literatura, o arte de componer en prosa y verso. Para uso de las Universidades y los Institutos, Barcelona, Imprenta de Pablo Riera, 1842

MORAGUES PRO, Miguel, Compendio del arte de hablar y componer en prosa y verso, Palma, Guasp, 1837

MORENO, Miguel José, Tratado de la Sublimidad, traducido fielmente del griego de Dionisio Casio Longino por..., Sevilla, Imprenta y Librería Española y Extranjera de R. Tarascó y Lassa, 1881

- MUDARRA Y PÁRRAGA, Prudencio, Lecciones de Literatura general y española, Sevilla, Imprenta de J. Ariza, 1881, 2ª ed., 2 vols.
- MUNÁRRIZ, José Luis, Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras, traducidas y adicionadas a partir del original inglés de Hugh Blair, Madrid, Ibarra, 1816-1817, 3ª ed., 4 vols. (1ª ed., Madrid, Imprenta de Antonio Cruzado, 1798-1801, 4 vols.). Compendio de las lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras, Madrid, Ibarra, 1815
- MUÑOZ CAPILLA, José de Jesús, Arte de escribir. Con notas del p. Conrado Muiños Sáenz, Valladolid, Imprenta y Librería de la Viuda de Cuesta e Hijos, 1884
- MUÑOZ Y PEÑA, Pedro, Elementos de Retórica y Poética o Literatura preceptiva, Valladolid, Hijos de Rodríguez, 1892, 4ª ed.
- MUÑOZ SANZ, Pedro, Compendio de Literatura preceptiva o Retórica y Poética, Palencia, Establecimiento tipográfico de J. M. de Herrán, 1890
- MURATORI, Ludovico, Reflexiones sobre el Buen Gusto en las Ciencias y en las Artes, edición facsímil no venal de la traducción de Juan Sempere y Guarinos, Madrid, Sancha, 1792, por Madrid, Marcial Pons, 1992
- NAVARRO LEDESMA, Francisco, Lecciones de Literatura, Madrid, Imprenta Alemana, 1902, 3ª ed.
- NOCEDAL, Cándido, Discurso leído ante la R.A.E. en la recepción pública de don..., Madrid, Imprenta de Rivadeneyra, 1860
- NÚÑEZ DE ARENAS, Isaac, Elementos filosóficos de la Literatura. Esthética, Madrid, Imprenta de D. F. Sánchez, 1858
- ORTEGA Y FRÍAS, Francisco, La escuela del poeta. Arte elemental teórico-práctico de la poesía lírica, épica y dramática, Badajoz, Imprenta de José Santamaría y Navarro, 1870
- PÉREZ DEL CAMINO, Manuel Norberto, Poética y Sátiras, Burdeos, Imprenta de Carlos Lawalle, 1829
- PÉREZ VALDERRÁBANO, Manuel, El Sublime de Dionisio Longino,

- traducido por...de las Escuelas Pías, Madrid, s.e., 1770
- PLA Y BADÍA, José, Compendio de Literatura, Retórica y Poética, con nociones de Estética, Barcelona, Imprenta Católica, 1892
- POLO Y ASTUDILLO, Claudio, Retórica y Poética o Literatura Preceptiva y Resumen histórico de la Literatura española, Oviedo, Imprenta y Librería de V. Brid, 1877, 4ª ed.
- QUINTANA, Manuel José de, Las reglas del drama (1791), en Poesías, Madrid, Imprenta Nacional, 1821.
Informe de la Junta creada por la Rejencia para proponer los medios de proceder al arreglo de los diversos ramos de la Instrucción pública, en Obras completas, Madrid, B.A.E., 1946, págs.175-191
- RABAL Y DÍEZ, Nicolás, Elementos de Literatura General, Soria, Imprenta Provincial, 1878
- RETORTILLO Y TORNOS, Alfonso, Lecciones de Retórica y Poética, Madrid, Victoriano Suárez, 1898
- REVILLA MORENO, Manuel de la, ALCÁNTARA GARCÍA, Pedro, Principios de Literatura General e Historia de la Literatura española, Madrid, Imprenta de Iruviedra y Novo, 1877, 2ª ed., 2 vols.
- REYNOSO, Félix José, Disertación sobre la influencia de las Bellas Letras en la mejora del entendimiento y rectificación de las pasiones. Introducción a la enseñanza, leída en la clase de Humanidades de la Real Sociedad Patriótica de Sevilla, en 8 de enero de 1816 por su catedrático...., y publicada por acuerdo de la Sociedad, Sevilla, Aragón y Compañía, 1816
- RIBOT Y FONTSERÉ, Antonio de, Emancipación literaria. Didáctica, Barcelona, Oliva, 1837
- RÍOS, Diego Manuel de los, Instituciones de Retórica y Poética, Imprenta de J. Fernández Cancela, 1862, 2ª ed.
- RIU Y FORASTER, José, Curso de Literatura preceptiva o Retórica y Poética, Pamplona, Imprenta de Erasun y Labastida, 1891
- RODRÍGUEZ MIGUEL, Luis, Nociones de Estética y Teoría de las Bellas Artes, Salamanca, Imprenta de F. Núñez Izquierdo, 1889.

Apuntes de Literatura General, Imprenta de F. Núñez Izquierdo, 1890

RODRÍGUEZ MOHEDANO, Pedro y Rafael, Historia literaria de España, desde su primera población hasta nuestros días, Madrid, Andrés Pérez Soto, 1766-1791, 11 vols.

RUBIO Y CARDONA, José, Compendio de Retórica y Poética, Madrid, Litografía Desengaño, 1891

RUIZ DE LA PEÑA, Francisco, Rudimentos de Retórica y Poética, redactados para el uso de sus discípulos, Bilbao, Imprenta de M. Larumbe, 1866

SAÁ GARCÍA MALDONADO, Manuel María, Curso elemental de Retórica y Poética, Badajoz, Imprenta La Minerva de J. Fonseca e Hijo, 1879

SÁNCHEZ, Luis Sergio, Exposición filosófico-crítica de los principios de la Literatura, tomo I, Principios fundamentales, Cáceres, Imprenta de Concha y Cía., 1847

SÁNCHEZ BARBERO, Francisco, Principios de Retórica y Poética, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805

SÁNCHEZ DE CASTRO, Francisco, Lecciones de Literatura general y española, Madrid, Imprenta de San José, 1887

SANTAMARÍA DEL POZO, Santos, Literatura General o Teoría de los géneros literarios, Valladolid, Tipografía de Hijos de Pastor, 1891, ed. corregida

SILVELA, Manuel, Obras póstumas de don..., Madrid, Francisco de Paula Mellado, 1845, 3 vols.

SURROCA Y GRAU, José, Elementos de Estética y Teoría literaria, Madrid, Imprenta de Felipe Marqués, 1900

TERRADILLOS, Ángel María, Lecciones elementales de Retórica y Poética, o sea de Literatura Preceptiva, Madrid, Imprenta y Librería de Gregorio Hernando, 1883, 8ª ed.

TRIGUEROS, Cándido María, Discurso sobre el estudio metódico de la historia literaria, Madrid, Benito Cano, 1790

TRUEBA, Antonio de, Arte de hacer versos al alcance de todo el que sepa leer, Barcelona, Librería de A. y J. Bastinos, 1881

- VALERA, Juan, Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días, Madrid, Librería de Antonio Durán, 1864, 2 vols.
Obras completas. Crítica literaria (1854-1856), Madrid, Imprenta Alemana, 1908, tomo XIX
- VELÁZQUEZ, Luis José de, Orígenes de la Poesía Castellana, Málaga, Herederos de Francisco Martínez de Aguilar, 1797, 2ª ed.
- VERDAGUER Y CALLÍS, Magín, Sumario de Retórica y Poética ó Literatura Preceptiva, Palma de Mallorca, Establecimiento Tipográfico de Amengual y Muntaner, 1894, 3ª ed. corregida y aumentada
- VOSSII, Gerardi Joannis, Tractatus philologici de Rhetorica, de Poetica, de Artium, et Scientiarum, Amstelodami, ex Typographia P. et J. Blaer, 1697

- AAVV, Krausismo: Estética y Literatura, selección y edición de Juan López-Morillas, Barcelona, Labor, 1975
- AAVV, Teoría de los géneros literarios, estudio preliminar, compilación de textos y bibliografía de Miguel Ángel Garrido Gallardo, Madrid, Arco, 1988
- ABBOT, Don Paul, "A Bibliography of Eighteenth and Nineteenth Century Treatises", en Rhetorica, vol.4, num.3, 1986, págs.275-292.
"The influence of Blair's Lectures in Spain", en Rhetorica, vol.VII, num. 3, 1989, págs.275-289
- ABELLÁN, José Luis, Historia crítica del pensamiento español, Barcelona, Círculo de lectores, 1993, tomo V
- ABRAMS, M. H. , El espejo y la lámpara, Barcelona, Barral, 1975
- ADDISON, J., Los placeres de la imaginación y otros ensayos de "The Spectator", edición de Tonia Raquejo, Madrid, Visor, 1991
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, Teoría de la Literatura, Madrid, Gredos, 1986
- AGUILAR PIÑAL, Francisco (ed.), Historia literaria de España en el siglo XVIII, Madrid, Trotta-CSIC, 1996
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás, Retórica, Madrid, Síntesis, 1989
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, "Preceptiva literaria española y novela (1737-1826)", en Entresiglos, a cura di CALDERA, E. ; FUOLDI, R., Roma, Bulzoni, 1991, págs. 29-56
- ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María, De la Retórica a la Teoría de la Literatura (siglos XVIII y XIX), Murcia, Universidad de Murcia, 1997.
"Las formas de la Teoría literaria en el siglo XVIII. El Fray Gerundio como Retórica novelada", en Revista de Literatura, tomo LXI, n° 121, 1999, págs. 61-81
- ARISTÓTELES, Poética, edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos 1988
- ARISTÓTELES, Arte Poética, en Aristóteles, Horacio, Artes Poéticas, edición bilingüe de Aníbal González, Madrid, Taurus, 1987
- ARTEAGA, Esteban de, Investigaciones filosóficas sobre la

belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación, edición, prólogo y notas de Miguel Batllori, Madrid, Espasa-Calpe, 1972

ASENSI PÉREZ, Manuel, Literatura y Filosofía, Madrid, Síntesis, 1995.

Historia de la Teoría de la Literatura, I, Valencia, Tirant lo Blanc, 1998

AULLÓN DE HARO, Pedro (ed.), Teoría de la Crítica literaria Madrid, Trotta, 1994

BALLESTERO, Manuel, El principio romántico, Barcelona, Anthropos, 1990

BALMES, Jaime, Obras completas, Madrid, B.A.C., 1963, tomo III

BARILLI, Renato, Poetica e Retorica, Milano, Mursia, 1984

BARTHES, Roland, El grado cero de la escritura, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973

BELTRÁN ALMERÍA, Luis, "El debate sobre el objeto estético", en Revista de Literatura, tomo LX, n° 120, Madrid, CSIC, 1998, págs. 333-348

BÉNICHOU, Paul, La coronación del escritor 1750-1950, México, F.C.E., 1981

BERMEJO MARCOS, Manuel, Don Juan Valera, crítico literario, Madrid, Gredos, 1968

BOBES NAVES, Carmen, et alii, Historia de la Teoría literaria, Madrid, Gredos, 2 vols. La Antigüedad grecolatina, I, 1995 y Transmisores. Edad Media. Poéticas clasicistas, II, 1998

BOTREL, Jean-François, Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993

BOURDIEU, Pierre, Las reglas del arte, Barcelona, Anagrama, 1995

BOWRA, Carl M., La imaginación romántica, Madrid, Taurus, 1972

BOZAL, Valeriano, Mímesis: las imágenes y las cosas, Madrid, Visor, 1987

- BURKE, Edmund, Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello, estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos, 1987
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, El concepto de género y la literatura picaresca, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1992
- CALDERA, Ermanno, "De la tragedia neoclásica al drama histórico romántico: por qué y cómo", en Entresiglos, a cura di CALDERA, E.; FUOLDI, R., Roma, Bulzoni, 1993, págs. 67-74
- CALVO SANZ, Roberto, Literatura, Historia, Historia de la Literatura, Kassel, Reichenberger, 1993
- CANO, José Luis, Heterodoxos y Prerrománticos, Madrid, Júcar, 1974
- CAPITÁN DÍAZ, Alfonso, Historia de la Educación en España, Madrid, Dykinson, 1991, 2 vols.
- CARBALLO PICAZO, Alfredo, "Los estudios de preceptiva y de métrica españolas en los siglos XIX y XX", en Revista de Literatura, VIII, 1955, págs.23-56
- CARCHIA, Gianni, Retórica del sublime, Madrid, Tecnos, 1994
- CASSIRER, Ernst, La Filosofía de la Ilustración, México, F.C.E., 1948
- CEBRIÁN, José, "Significación y alcance de la Poética de Martínez de la Rosa", en Revista de Literatura, tomo LII, n° 103, 1990, págs. 129-150
- COHEN, Jean, Estructura del lenguaje poético, Madrid, Gredos, 1984
- COUSIN, Victor, Curso de Filosofía sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo Verdadero, lo Bello y lo Bueno, traducción y notas biográficas de N. R. de Losada, Madrid, Imprenta de Repullés, 1847
- COYLE, Martin; GARSIDE, Peter; KELLSAL, Malcolm; PECK, John (eds.), Encyclopaedia of Literature and Criticism, London, Routledge, 1991
- CROCE, Benedetto, Estética como ciencia de la expresión y lingüística general, Maracena (Granada), Ágora, 1997. Edición de Pedro Aullón de Haro y Jesús García Gabaldón de la versión española de Ángel Vegue i

Goldoni, Madrid, Francisco Beltrán, Librería Española y Extranjera, 1926, 2ª ed. corregida y aumentada sobre la 5ª ed. italiana

CHÂTELET, François (dir.), Historia de la Filosofía, tomo III, Madrid, Espasa-Calpe, 1983

CHECA BELTRÁN, José, "Ideas poéticas de Santos Díez González. La tragedia urbana", en Revista de Literatura, tomo LI, nº 102, págs. 102, págs.411-432. "'Acción humana', 'prosa frente a verso' y 'retractatio': tres tópicos sobre la imitación en las poéticas españolas del siglo XVIII", en Castilla, 15, págs.53-67.

"Poesía lírica y teoría poética del siglo XVIII", en Ricardo de la FUENTE (ed.), Historia de la Literatura Española, vol.26, Madrid, Júcar, 1992, págs. 13-70.

"Las Poéticas españolas del período 1790-1810", en Entresiglos, a cura di CALDERA, E.; FUOLDI, R., Roma, Bulzoni, 1993, págs. 87-98.

"Verosimilitud y maravilla en la poética española dieciochesca", en Anthropos, nº 154-155, Barcelona, 1994, págs.32-38.

"Teoría literaria", en AGUILAR PIÑAL, Francisco (ed.), Historia literaria de España en el siglo XVIII, Madrid, Trotta-CSIC, 1996, págs. 427-511.

"Bibliografía de Teoría literaria del siglo dieciocho", en El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Aguilar Piñal, Madrid, CSIC, 1996, págs. 221-229. Razones del buen gusto, Anejos de Revista de Literatura, 44, Madrid, CSIC, 1998

DOLEZEL, Lubomir, Historia breve de la Poética, (Occidental Poetics. Tradition and Progress), versión española de Luis Alburquerque, Madrid, Síntesis, 1997

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX, Anejo de la Revista de Filología Española, XCII, Madrid, CSIC, 1974

DORCA, Toni, Los albores de la crítica moderna en España: José del Perojo, Manuel de la Revilla y la "Revista Contemporánea", Anejos de Siglo diecinueve, 3, Valladolid, Universitas Castellae, 1998

DILTHEY, Wilhelm, Poética, Buenos Aires, Losada, 1945

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, "La llamada 'preceptiva literaria' y su enseñanza en España", en Conferencias

de extensión cultural, I, fascículo V, Castellón, Publicaciones del Instituto de 2ª enseñanza de Castellón, 1933

ESCARPIT, Robert, et alii, Hacia una sociología del hecho literario, Madrid, Edicusa, 1974

ESTRADA HERRERO, David, Estética, Barcelona, Herder, 1988

ERMATINGER, Emil, (ed.) et alii, Filosofía de la Ciencia Literaria, México, F.C.E., 1974

FEIJÓO, Benito Jerónimo, Obras escogidas, B.A.E., Madrid, Atlas, 1952

FLITTER, Derek, Teoría y crítica del Romanticismo español, Cambridge, University Press, 1995

FOWLER, Alastair, Kinds of Literature. An introduction to the theory of genres and modes, Oxford, Clarendon Press, 1987

FRANZINI, Elio, La Estética del siglo XVIII, Madrid, Visor, 2000

FUMAROLI, Marc (dir.), Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950, Paris, P.U.F., 1999

GALÍ, Neus, Poesía silenciosa, pintura que habla, Barcelona, El Acantilado, 1999

GARCÍA, Salvador, Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850, Berkeley, University of California Press, 1971

GARCÍA BERRIO, Antonio, Formación de la teoría literaria moderna, 1, Madrid, Cupsa, 1977; 2, Murcia, Universidad de Murcia, 1980.

"Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica general)", en Estudios de Lingüística, 2, Alicante, Universidad de Alicante, 1984, págs. 7-19.

Introducción a la Poética clasicista, Madrid, Taurus, 1988.

Teoría de la Literatura, Madrid, Cátedra, 1994, 2ª ed. revisada y ampliada

GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa, La Poética: tradición y modernidad, Madrid, Síntesis, 1988.

Ut poesis pictura. Poética del arte visual, Madrid, Tecnos, 1988

GARCÍA BERRIO, Antonio; HUERTA CALVO, Javier, Los géneros literarios. Sistema e Historia, Madrid, Cátedra, 1992

GARCÍA MORENTE, Manuel, La filosofía de Kant (Una introducción a la Filosofía), Madrid, Espasa-Calpe, 1986

GARCÍA TEJERA, M^a del Carmen, "Análisis crítico de la Literatura General de Mudarra, Sevilla, 1885", en Archivo hispalense, tomo LXVIII, n^o 209, Sevilla, Diputación Provincial, 1986, págs. 115-136.

"La concepción estética en la Teoría de la Literatura de Álvarez Espino y Góngora Fernández, Cádiz, 1870", en Gades, n^o 15, Cádiz, Diputación de Cádiz, 1987, págs. 183-204.

Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1989.

"Presencia de las corrientes europeas de pensamiento en las Retóricas y Poéticas españolas del siglo XIX", en AAVV, Investigaciones semióticas III, Madrid, UNED, 1990, tomo I, págs. 449-457.

"La Retórica en el siglo XIX", en RUIZ CASTELLANOS, A. (ed.), Primer encuentro interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994, págs. 277-284

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, Nueva introducción a la Teoría de la Literatura, Madrid, Síntesis, 2000

GARRIDO PALAZÓN, Manuel, La filosofía de las Bellas Letras y la Historia literaria en España (1777-1844), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992.

Historia literaria, enciclopedia y ciencia en el literato jesuita Juan Andrés, Alicante, Instituto Cultural Gil-Albert, 1995

GAUCKLER, André, Lo bello y su historia, Madrid, Daniel Jorro, 1903

GENETTE, Gérard, Ficción y Dicción, Barcelona, Lumen, 1993

GIVONE, Sergio, Historia de la Estética, Madrid, Tecnos, 1990

GNUTZMANN, Rita, Teoría de la Literatura alemana, Madrid, Síntesis, 1994

GÓMEZ TORRES, Ana María, Las ideas de Buffon sobre Retórica y Poética en los inicios de la Teoría literaria moderna, Málaga, AEDILE, 1996

GUILLÉN, Claudio, Literature as System, Princeton,

- University Press, 1971.
El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos, Barcelona, Crítica, 1988.
Entre lo uno y lo diverso, Barcelona, Crítica, 1988.
Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada, Barcelona, Tusquets, 1998
- HEGEL, George W.F., Estética, Barcelona, Alta Fulla, 1988, 2 vols. Edición facsímil de la traducción de la segunda edición francesa de Charles Bénard (1874) por Hermenegildo Giner de los Ríos, Madrid, Daniel Jorro, 1908
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max, El ocaso del dogmatismo literario, La Habana, Imprenta "El Siglo XX" de la Sociedad Editorial Cuba Contemporánea, 1919
- HEREDIA SORIANO, Antonio, Política docente y filosofía oficial en la España del siglo XIX, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982
- HEREDIA SORIANO, Antonio, et alii, La época del Romanticismo (1808-1874). Vol. I Orígenes, religión, filosofía y ciencia, en JOVER ZAMORA, José M^a (dir.), Historia de España, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, vol. XXXV
- HERMÓGENES, Sobre los tipos de estilo y Sobre el método del tipo de fuerza, Introducción, traducción y notas de Antonio Sancho Royo, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, "Supuestos epistemológicos de las Retóricas y Poéticas españolas del siglo XIX", en AAVV, Investigaciones semióticas III, Madrid, UNED, 1990, tomo I, págs. 537-544.
 (ed.), Retórica y Poética, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1991.
 (ed.), Nociones de Literatura, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1995.
 (ed.), Manual de Teoría de la Literatura, Sevilla, Algaida, 1996
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, GARCÍA TEJERA, M^a. del Carmen, Historia breve de la Retórica, Madrid, Síntesis, 1994
- HORACIO, Epístola a los Pisones, en Aristóteles, Horacio, Artes Poéticas, edición bilingüe de Aníbal González, Madrid, Taurus, 1987
- JAUSS, Hans Robert, Experiencia estética y hermenéutica

- literaria, Madrid, Taurus, 1986.
- Las transformaciones de lo moderno, Madrid, Visor, 1995
- JUNGSMANN, José, La belleza y las bellas artes, traducción de Juan M^a Ortí y Lara, Madrid, Tipografía de Pascual Conesa, 1873, 2 vols.
- JURETSCHKE, Hans, "Vida y obra de A. W. Schlegel", Arbor, tomo V, n^o 15, Madrid, 1946
- Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista, Madrid, CSIC, 1951
- KANT, Immanuel, Crítica del juicio, edición y traducción de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.
- KAYSER, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1985
- KENNEDY, George A., Classical rhetoric and its Christian and secular tradition from Ancient to Modern times, Chapel Hill, University of North Carolina, 1980
- KRAUSE, Karl F., Compendio de Estética, Madrid, Verbum, 1995. Edición de Pedro Aullón de Haro de la traducción y anotación del original alemán por Francisco Giner de los Ríos, Madrid, Victoriano Suárez, 1883
- LABRADA, María Antonia, Estética, Pamplona, Eunsu, 1998
- LAUSBERG, Heinrich, Manual de Retórica literaria, Madrid, Gredos, 1991, 3 vols.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, Estudios de Poética, Madrid, Taurus, 1986.
- Estudios de Lingüística, Barcelona, Crítica, 2000. (Primera edición, Barcelona, Crítica, 1980)
- LÓPEZ EIRE, Antonio, Retórica clásica y teoría literaria moderna, Madrid, Arco, 1997
- LÓPEZ-MORILLAS, Juan, El Krausismo español, Madrid, F.C.E., 1980
- LLORÉNS, Vicente, El Romanticismo español, Madrid, Castalia, 1989
- MAN, Paul de, La ideología estética, Madrid, Cátedra, 1998
- MARCHÁN FIZ, Simón, La Estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo, Barcelona, Gustavo Gili, 1982

- MARGHESCOU, Mircea, El concepto de literariedad, Madrid, Taurus, 1979
- MARTÍNEZ MARÍN, José Antonio, Lecturas y lectores en la España isabelina, Madrid, CSIC, 1986, 2 vols
- MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco, Sobre el Lirismo, León, Universidad de León, 1990
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, Ideología y Literatura en Alberto Lista, Sevilla, Alfar, 1993
- MAYORAL RAMÍREZ, José Antonio, Figuras retóricas, Madrid, Síntesis, 1994.
 "La Retórica en los años 90. Algunas ideas y referencias para un estado de la cuestión de los estudios retórico-literarios", en Glosa, 6, 1995, págs. 91-123
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, Horacio en España, Madrid, Pérez Dubrull, 1885, 2ª ed.
Estudios y Discursos de crítica histórica y literaria, en Obras completas, edición nacional, Santander, CSIC, 1944, tomo 4.
Estudios en torno al siglo XIX, Madrid, Atlas, 1944.
La filosofía española, selección de Constantino Láscaris Comneno, Madrid, Rialp, 1955.
Estudios sobre la prosa del siglo XIX, selección de J. Vila Selma, Madrid, CSIC, 1956.
Historia de las ideas estéticas en España, Madrid, CSIC, 1974, 2 vols.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA, Historia de la Educación en España. II De las Cortes de Cádiz a la Revolución de 1868, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1985
- MURPHY, James J., La Retórica en la Edad Media, México, F.C.E., 1986.
 (ed.), La Elocuencia en el Renacimiento, Madrid, Visor, 1999
- NOVALIS et alii, Fragmentos para una teoría romántica del arte, antología y edición de Javier Arnaldo, Madrid, Tecnos, 1987
- NÚÑEZ, Gabriel, Educación y Literatura, Almería, Zéjel 1994
- PARAÍSO DE LEAL, Isabel (coord.), TÉCHNE RHETORIKÉ: Reflexiones actuales sobre la tradición retórica, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999.

Retóricas y Poéticas españolas (siglos XVI-XIX),
Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000

PLAZAOLA, Juan, Introducción a la Estética, Bilbao,
Universidad de Deusto, 1991

PESET, Mariano; PESET, José Luis, La Universidad española
(siglos XVIII y XIX), Madrid, Taurus, 1974

PORQUERAS MAYO, Alberto, "Función de la fórmula **no se qué** en
textos literarios españoles", en Bulletin Hispanique,
tomo LXVII, n° 3-4, Burdeos, 1965, págs. 253-273

POZUELO YVANCOS, José María, Del Formalismo a la
Neorretórica, Madrid, Taurus, 1988.
Teoría del lenguaje literario, Madrid, Crítica, 1989

POZUELO YVANCOS, José María; ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María,
Teoría del canon y Literatura española, Madrid,
Cátedra, 2000

PRADES, Juana de José, La Teoría Literaria, Madrid,
Instituto de Estudios Madrileños, 1954

PUJANTE SÁNCHEZ, José David, "Matizaciones a los orígenes
y el concepto de imaginación romántica", en Revista de
Literatura, tomo LII, n° 103, Madrid, CSIC, 1990,
págs. 179-191.

Mímesis y siglo XX: formalismo ruso, teoría del texto
y del mundo, poética de lo imaginario, Murcia,
Universidad de Murcia, 1992.

El hijo de la persuasión. Quintiliano y el estatuto
retórico, Logroño, Gobierno de La Rioja-Instituto de
Estudios Riojanos, 1996

PULIDO TIRADO, Genara, El pensamiento literario:
introducción teórica e histórica, Jaén, Universidad de
Jaén, 1986

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier, Ficción y géneros
literarios, Madrid, Universidad Autónoma, 1995

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M^a José, "Batteux y Blair en la
vida literaria española a comienzos del siglo XIX", en
Entresiglos, a cura di CALDERA, E.; FUOLDI, R., Roma,
Bulzoni, 1993, págs. 227-235.

La crítica dramática en España (1789-1833), Anejos de
Revista de Literatura, 49, Madrid, CSIC, 1999

ROKISKI LÁZARO, Gloria, "Poéticas y Retóricas en verso en
la primera mitad del siglo XIX", en Varia

Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz, Kassel, Reichenberger, 1987, págs. 595-598

- ROMERO TOBAR, Leonardo, La teoría dramática española: 1800-1870, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1974.
 "La Poética de Braulio Foz en el marco de la Preceptiva literaria contemporánea", en Cuadernos de estudios borjanos, XV-XVI, Borja, Centro de estudios borjanos- Instituto "Fernando el Católico", 1985, págs. 113-129.
Panorama crítico del Romanticismo español, Madrid, Castalia, 1994
- ROSENKRANZ, Karl, Estética de lo feo, traducción y edición de Miguel Salmerón, Madrid, Julio Ollero, 1992
- RUIZ BERRIO, Julio, Política escolar de España en el siglo XIX (1803-1833), Madrid, CSIC, 1970
- RUIZ SALVADOR, Antonio, El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, London, Tamesis Books, 1971
- SÁINZ RODRÍGUEZ, Pedro, Historia de la Crítica Literaria en España, Madrid, Taurus, 1989
- SÁNCHEZ DE LA CAMPA, José Manuel, Historia de la Instrucción Pública en España, Burgos, Imprenta de Timoteo Arnaiz, 2 vols. I, 1871; II, 1874
- SARRAILH, Jean, La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII, México-Buenos Aires, 1957
- SEBOLD, Russell P., El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas, Barcelona, Anthropos, 1989
- SEGRE, Cesare, Principios de análisis del texto literario, Barcelona, Crítica, 1985
- SIMÓN DÍAZ, José, Historia del Colegio Imperial de Madrid (Del Estudio de la Villa al Instituto de San Isidro (1767-1820)), Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1992, 2ª ed.
- SORIA OLMEDO, Andrés, "Notas sobre Hugo Blair y la retórica española en el siglo XIX", en Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, Granada, Universidad de Granada, 1979, tomo III, págs. 363-388
- SPANG, Kurt, Géneros literarios, Madrid, Síntesis, 1993
- SUMMERS, David, El juicio de la sensibilidad, Madrid,

Tecnos, 1993

TACCA, Oscar, La Historia literaria, Madrid, Gredos, 1968

SZONDI, Peter, Poética y filosofía de la historia I, Madrid, Visor, 1992.

Estudios sobre Hölderlin, Barcelona, Destino, 1992

TATARKIEWICZ, Wladislaw, History of Aesthetics, The Hague-Paris, Mouton; Warszawa, PWN-Polish Scientific Publishers, 1974, vol. III, Modern aesthetics. (Hay edición española, Madrid, Akal, 1991, 3 vols.).
Historia de seis ideas, Madrid, Tecnos, 1997

TODOROV, Tzvetan, Teorías del símbolo, Caracas, Monte Ávila, 1981

TORRE, Esteban; VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel, Fundamentos de Poética española, Sevilla, Alfar, 1986

TURÍN, Yvonne, La educación y la escuela en España de 1874 a 1902: Liberalismo y Tradición, Madrid, Aguilar, 1967

UITTI, Karl D., Teoría literaria y lingüística, Madrid, Cátedra, 1977

URZAINQUI, Inmaculada, "El concepto de Historia Literaria en el siglo XVIII", en Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes, Madrid, Gredos, 1987, tomo III, págs.565-589.
"Batteux español", en LAFARGA, Francisco (ed.),

Imágenes de Francia en las Letras Hispánicas, Barcelona, P.P.U., 1989, págs.239-260

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Á., Historia y crítica de la reflexión estilística, Sevilla, Alfar, 1987

VICO, Giambattista, Ciencia nueva, introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa, Madrid, Tecnos, 1995

VILLANUEVA, Darío, El polen de ideas, Barcelona, PPU, 1991.
Teorías del Realismo literario, Madrid, Instituto de España, Espasa-Calpe, 1992.
(coord.) et alii, Curso de Teoría de la Literatura, Madrid, Taurus, 1994

VISEO ORDEN, Isabel, "En torno al Arte poética fácil de Masdeu. Un marco de lectura", en Entresiglos, a cura di CALDERA, E.; FUOLDI, R., Roma, Bulzoni, 1993, págs. 247-258

VOLPE, Galvano della, Historia del gusto, Madrid, Alberto

Corazón, 1971

WEINBERG, Bernard, A history of Literary Criticism in the Italian Renaissance, Chicago, University of Chicago Press, 1963, 2 vols.

WELLEK, René, Historia de la crítica moderna (1750-1950), Madrid, Gredos, 7 vols. Principalmente los tomos La segunda mitad del siglo XVIII, I, 1989; El Romanticismo, II, 1973; Los años de transición, III, 1991; La segunda mitad del siglo XIX, IV, 1988. Historia literaria. Problemas y conceptos, Barcelona, Laia, 1983

WELLEK, René, WARREN, Austin, Teoría literaria, Madrid, Gredos, 1985

WHANÓN BENSUSAN, Sultana, Introducción a la historia de las teorías literarias, Granada, Universidad de Granada, 1991.

"Literatura y pensamiento: de la inspiración platónica a la imaginación kantiana", en La balsa de la Medusa, 55-56, Madrid, Visor, 2000, págs.77-105

YLLERA, Alicia, Teoría de la Literatura francesa, Madrid, Síntesis, 1996

ZECCHI, Stefano, La belleza, Madrid, Tecnos, 1990

PAGINACIÓN POR CAPÍTULOS

CAPÍTULO I.....págs.1-19

CAPÍTULO II.....págs.20-132

II-1.....págs.21-44

II-2.....págs.45-82

II-3.....págs.83-90

II-4.....págs.91-112

II-5.....págs.113-132

CAPÍTULO III.....págs.133-579

III-1.....págs.134-148

III-2.....págs.149-170

III-3.....págs.171-310

III-4.....págs.311-424

III-5.....págs.425-551

III-6.....págs.552-578

CAPÍTULO IV.....págs.579-592

CAPÍTULO V.....págs.593-619



BIBLIOTECA